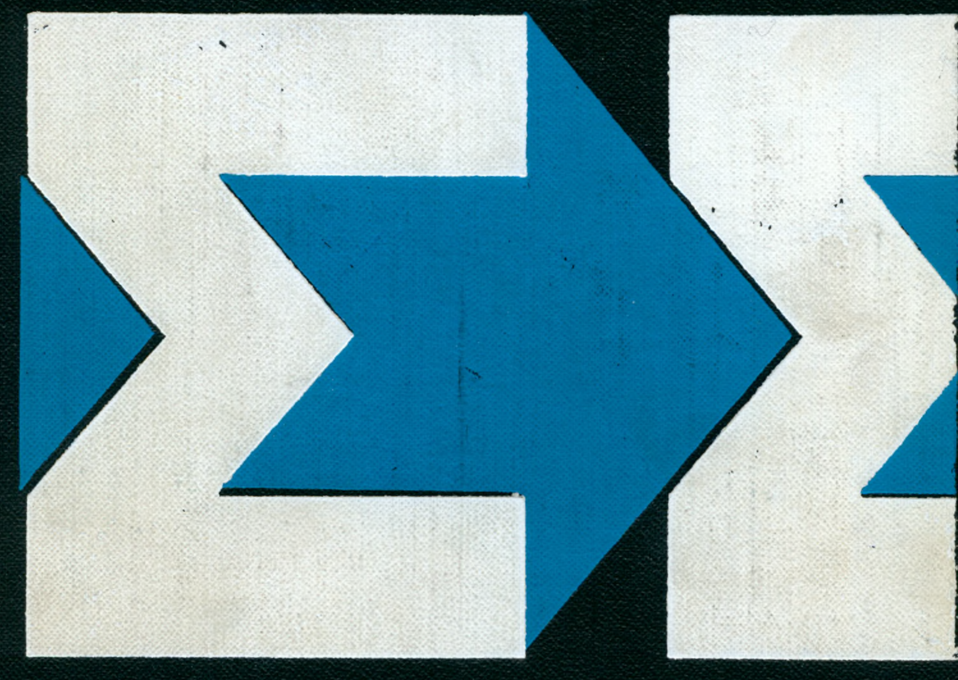
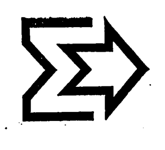
Ю. М. Лотман
Структура художественного текста



Ю. М. Лотман
Структура художественного текста

Семиотические
исследования
по



теории
искусства

Семиотические исследования по теории искусства



Издательство
«Искусство»
1970
Москва

Ю. М. Лотман

Структура художественного текста

7
Л80

От редакции

Настоящее издание является второй книгой серии «Семиотические исследования по теории искусства», осуществляемой издательством.

В книге известного советского литературоведа профессора Тартуского университета Ю. М. Лотмана затрагивается широкий круг вопросов, связанных с изучением структуры художественного текста: искусство как язык, специфика художественной информации, соотношение между текстом и внетекстовыми структурами конструктивные принципы текста и ряд других

Особое место в книге занимает проблема значения в художественном тексте. На многочисленных примерах — преимущественно из области литературы — автор стремится раскрыть функциональность художественной структуры, содержательность формы в искусстве. Даже мельчайший, казалось бы, чисто внешний элемент художественной структуры убеждает Ю. М. Лотман, является содержательным, несет смысловую нагрузку.

Естественно, что семиотический подход к художественному произведению (как подчеркивает и сам автор) ни в коей мере не исчерпывает анализа произведений искусства, изучаемых марксистско-ленинской эстетикой в гносеологическом, социологическом, аксиологическом и других планах.

Издательство надеется, что публикация этой книги (многие положения которой носят дискуссионный характер, что естественно для развивающейся науки) и широкое обсуждение выдвигаемых Ю. М. Лотманом идей окажутся полезными для советской эстетики и теории искусства.

1-5-6
6-БЗ-27-69

Введение

На протяжении исторически зафиксированного существования человечества ему сопутствует искусство. Занятый производством, борющийся за сохранение своей жизни, почти всегда лишенный самого необходимого, человек неизменно находит время для художественной деятельности, ощущает ее необходимость. На разных этапах истории периодически раздавались голоса о ненужности и даже вреде искусства. Они шли и от ранней средневековой церкви, боровшейся с языческим фольклором, с традициями античного искусства, и от иконоборцев, выступавших против церкви, и из рядов многих других общественных движений разных эпох. Иногда борьба с теми или иными видами художественного творчества или с искусством в целом велась широко и опиралась на мощные политические институты. Однако все победы в этой борьбе оказывались химеричными: искусство неизменно воскресало, переживая своих гонителей. Эта необычайная устойчивость, если вдуматься в нее, способна вызвать удивление, поскольку существующие эстетические концепции по-разному объясняют в чем же состоит необходимость искусства. Оно не является составной частью производства, и существование его не обусловлено потребностью человека в непрерывном возобновлении средств удовлетворения материальных нужд.

В ходе исторического развития каждое общество вырабатывает определенные формы присущей ему социально-политической организации. И если нам совершенно ясна их историческая неизбежность, если мы можем объяснить, почему общество, обладающее нулевой формой внутренней организации, не могло бы существовать, невозможность существования общества, не имеющего искусства, значительно труднее объяснима. Объяснение

здесь обычно заменяется ссылкой на факт, указанием на то, что истории человечества не известны (или известны лишь как редкие аномалии, данные своего рода социальной тератологии, лишь подтверждающие своей исключительностью общую норму) общества, не имеющие своего искусства. При этом следует иметь в виду и то, что отличает в этом отношении искусства от иных видов идеологических структур. Организуя общество, те или иные структуры неизбежно охватывают всех его членов: каждый человек в отдельности, самим фактом принадлежности историческому коллективу, поставлен перед жесткой необходимостью быть частью той или иной группировки, входя в одно из наличных подмножеств данного социального множества. Так, например, человек предреволюционной Франции XVIII века, для того чтобы быть политической личностью, мог принадлежать к одному из трех сословий, но не мог не принадлежать ни к какому. Но общество, накладывая порой очень жесткие ограничения на искусство, никогда не предъявляет своим членам ультимативного требования заниматься художественной деятельностью. Ритуал обязателен — хоровод доброволен. Исповедовать ту или иную религию, быть атеистом, входить в какую-либо политическую организацию, принадлежать определенной юридической группе — каждое общество представляет своим членам обязательный список подобных признаков.

Производить или потреблять художественные ценности — всегда признак факультативный. «Этот человек ни во что не верит» и «этот человек не любит кино (поэзию, балет)» — ясно, что мы имеем дело с нарушением общественных норм совершенно разной степени обязательности. Если в нацистской Германии равнодушие к официальному искусству воспринималось как признак нелояльности, то очевидно, что речь шла совсем не о нормах отношения человека к искусству.

И тем не менее, не являясь обязательным ни с точки зрения непосредственных жизненных нужд, ни с точки зрения облигаторных общественных связей, искусство всей своей историей доказывает свою насущную необходимость.

Давно уже было указано на то, что необходимость искусства родственна необходимости знания, а само искусство — одна из форм познания жизни, борьбы чело-

вечества за необходимую ему истину. Однако, будучи прямолинейно истолковано, это положение порождает ряд трудностей. Если понимать под искомым познанием логические положения, однотипные результатам научных изысканий, то нельзя не согласиться с тем, что человечество обладает и более прямыми путями для их получения, нежели искусство. И если придерживаться такой точки зрения, то придется согласиться, что искусство дает некое знание низшего типа. Об этом, как известно, со всей определенностью писал Гегель: «Вследствие своей формы искусство ограничено также и определенным содержанием. Лишь определенный круг и определенная ступень истины могут найти свое воплощение в форме художественного произведения». Из этого положения с неизбежностью вытекал вывод о том, что дух современной культуры «поднялся, по-видимому, выше той ступени, на которой искусство представляет собой высшую форму осознания абсолютного. Своеобразный характер художественного творчества и создаваемых им произведений уже больше не дают полного удовлетворения нашей высшей потребности»[1].

Несмотря на то, что это положение Гегеля неоднократно подвергалось критике, например Белинским, оно настолько органично для охарактеризованного выше понимания задач искусства, что снова и снова возникает в истории культуры. Проявления его многообразны — от периодически оживающих толков о ненужности или устарелости искусства до убеждения в том, что критик, ученый или любой другой человек, являющийся носителем логико-теоретической мысли или претендующий на это, уже тем самым имеет право учить и наставлять писателя.

Это же убеждение проявляется в слабых сторонах школьной методики изучения литературы, настойчиво убеждающей учеников в том, что несколько строк логических выводов (предположим, вдумчивых и серьезных) составляют всю суть художественного произведения, а остальное относится к второстепенным «художественным особенностям».

Итак, существующие концепции культуры объясняют нам необходимость существования производства и форм его организации, необходимость науки. Искусство же может показаться факультативным элементом культуры. Мы можем определить, какое влияние ока-

зывает на него нехудожественная структура действительности. Однако если вопрос: «Почему невозможно общество без искусства?» — остается открытым, а реальность исторических фактов заставляет его снова и снова ставить, то с неизбежностью напрашивается вывод о недостаточности наших концепций культуры человечества.

Мы знаем, что история человечества не могла сложиться без производства, социальных конфликтов, борьбы политических мнений, мифологии, религии, атеизма, успехов науки. Могла ли она сложиться без искусства? Отведена ли искусству второстепенная роль вспомогательного орудия, к которому прибегают (но могут и не прибегнуть) более субстанциональные потребности человеческого духа? У Пушкина есть заметка: «В одной из шекспировых комедий крестьянка Одрей спрашивает: «Что такое поэзия? вещь ли это *настоящая*?» [2] Как ответить на этот вопрос? Действительно ли поэзия — «вещь настоящая», или, по выражению Державина, она

любезна,
Приятна, сладостна, полезна,
Как летом вкусный лимонад.

К сожалению, чисто эмоциональный ответ, основанный на любви к искусству, привычке к каждодневным эстетическим впечатлениям, не будет обладать окончательной убедительностью. Слишком часто науке приходится отвергать убеждения, привычность и житейская очевидность которых составляют самую сущность нашего бытового опыта. Как легко было бы ученому, весь опыт которого замыкался бы в кругу европейской культуры, доказать, что музыка дальневосточного типа не может существовать или не может считаться музыкой. Возможно, конечно, и обратное рассуждение. Привычность или «естественность» той или иной идеи не есть доказательство ее истинности.

Вопрос о необходимости искусства не составляет предмета настоящей книги и не может быть рассмотрен здесь всесторонне. Уместно будет остановиться на нем лишь в такой мере, в какой он связан с внутренней организацией художественного текста и с его общественным функционированием.

Жизнь всякого существа представляет собой сложное

взаимодействие с окружающей его средой. Организм, не способный реагировать на внешние воздействия и к ним приспособляться, неизбежно погиб бы. Взаимодействие с внешней средой можно представить себе как получение и дешифровку определенной информации. Человек оказывается с неизбежностью втянутым в напряженный процесс: он окружен потоками информации, жизнь посылает ему свои сигналы. Но сигналы эти останутся неуслышанными, информация — непонятой и важные шансы в борьбе за выживание упущенными, если человечество не будет поспевать за все возрастающей потребностью эти потоки сигналов дешифровать и превращать в знаки, обладающие способностью коммуникации в человеческом обществе. При этом оказывается необходимым не только увеличивать количество разнообразных сообщений на уже имеющихся языках (естественных, на языках различных наук), но и постоянно увеличивать количество языков, на которые можно переводить потоки окружающей информации, делая их достоянием людей. Человечество нуждается в особом механизме — генераторе все новых и новых «языков», которые могли бы обслуживать его потребность в знании. При этом оказывается, что дело не только в том, что создание иерархии языков является более компактным способом хранения информации, чем увеличение до бесконечности сообщений на одном.

Определенные виды информации могут храниться и передаваться только с помощью специально организованных языков — так, химическая или алгебраическая информация требуют своих языков, которые были бы специально приспособлены для данного типа моделирования и коммуникации.

Искусство является великолепно организованным генератором языков особого типа, которые оказывают человечеству незаменимую услугу, обслуживая одну из самых сложных и не до конца еще ясных по своему механизму сторон человеческого знания.

Представление о том, что мир, окружающий человека, говорит многими языками и что свойство мудрости — в том, чтобы научиться их понимать, не ново. Так, Баратынский устойчиво связывал понимание природы с овладением ее особым языком, употребляя для характеристики познания глаголы языкового общения («говорил», «читал»);

С природой одною он жизнью дышал:
Ручья *разумел лепетанье,*
И говор древесных листов *понимал,*
И чувствовал трав прозябанье;
Была ему звездная *книга* ясна,
И с ним *говорила* морская волна.

Непонимание — забвение или незнание языка:

...Храм упал,
А руин его потомок
Языка не разгадал.

Еще более интересен случай с пушкинскими «Стихами, сочиненными ночью во время бессонницы». В них Пушкин говорит об обступившей его темной и суетливой жизни, требующей, чтобы ее разгадали:

Я понять тебя хочу,
Смысла я в тебе ищу...

Стихотворение это при жизни поэта опубликовано не было. Жуковский опубликовал его в посмертном Собрании сочинений Пушкина в 1841 году, заменив последний стих на:

Темный твой язык учу...

Нам неизвестны его соображения, и в современных изданиях этот стих, как отсутствующий в автографах Пушкина, устраняется. Однако трудно допустить, чтобы Жуковский, при явном отсутствии здесь каких-либо внешних причин цензурного характера, стал заменять пушкинские стихи своими, «очевидно, для улучшения рифмы» (мнения комментаторов академического издания). Вполне возможно, что у Жуковского — постоянного собеседника Пушкина в 1830-е годы — были достаточно веские, хотя и неизвестные нам основания изменить этот стих, не считаясь с хорошо известным ему автографом. Но для нас важно другое: кто бы ни сделал это изменение — Пушкин или Жуковский,— но для него стихи:

Смысла я в тебе ищу...
и
Темный твой *язык учу* —

были семантически эквивалентны: понять жизнь — это выучить ее темный язык. И во всех этих — и многих других — случаях речь идет не о поэтических метафорах, а о глубоком понимании процесса овладения истиной и — шире — жизнью.

Для классицизма поэзия — язык богов, для романтизма — язык сердца. Эпоха реализма меняет содержание этой метафоры, но сохраняет ее характер: искусство — язык жизни, с его помощью действительность рассказывает о себе.

Мысль о безъязыком мире, обретающем в поэзии свой голос, в разных формах встречается у многих поэтов. Без поэзии

улица корчится безъязыкая —
ей нечем кричать и разговаривать
(Маяковский)

Устойчивость сопоставления искусства и языка, голоса, речи свидетельствует о том, что связь его с процессом общественных коммуникаций — подспудно или осознанно — входит в самую основу понятия художественной деятельности.

Но если искусство — особое средство коммуникации, особым образом организованный язык (вкладывая в понятие «язык» то широкое содержание, которое принято в семиотике,— «любая упорядоченная система, служащая средством коммуникации и пользующаяся знаками»), то произведения искусства — то есть сообщения на этом языке — можно рассматривать в качестве текстов.

С этой позиции можно сформулировать и задачу настоящей книги.

Создавая и воспринимая произведения искусства, человек передает, получает и хранит особую *художественную* информацию, которая неотделима от структурных особенностей художественных текстов в такой же мере, в какой мысль неотделима от материальной структуры мозга. Дать общий очерк структуры художественного языка и его отношений к структуре

художественного текста, их сходства и отличий от аналогичных лингвистических категорий, то есть объяснить, как художественный текст становится носителем определенной мысли — идеи, как структура текста относится к структуре этой идеи,— такова общая цель, в направлении к которой автор надеется сделать хотя бы некоторые шаги.

1 Искусство как язык

Искусство — одно из средств коммуникации. Оно, бесспорно, осуществляет связь между передающим и принимающим (то, что в известных случаях оба они могут совместиться в одном лице, не меняет дела, подобно тому как человек, разговаривающий сам с собой, соединяет в себе говорящего и слушающего) [1]. Дает ли это нам право определить искусство как особым образом организованный язык?

Всякая система, служащая целям коммуникации между двумя или многими индивидами, может быть определена как язык (как мы уже отмечали, случай автокоммуникации подразумевает, что один индивид выступает в качестве двух). Часто встречающееся указание на то, что язык подразумевает коммуникацию *в человеческом обществе,* строго говоря, не является обязательным, поскольку, с одной стороны, языковое общение между человеком и машиной и машин между собой в настоящее время является уже не теоретической проблемой, а технической реальностью [2]. С другой стороны, наличие определенных языковых общений в мире животных также не подвергается уже сомнению. Напротив того, системы коммуникаций *внутри* индивида (например, механизмы биохимической регулировки или сигналов, передаваемых по сети нервов организма) языками не являются [3].

В этом смысле мы можем говорить как о языках не только о русском, французском или хинди и других, не только об искусственно создаваемых разными науками системах, употребляемых для описания определенных групп явлений (их называют «искусственными» языками, или метаязыками данных наук), но и об обычаях, ритуалах, торговле, религиозных представлениях. В этом же смысле можно говорить о «языке» театра, кино, живопи-

си, музыки и об искусстве в целом как об особым образом организованном языке.

Однако, определив искусство как язык, мы тем самым высказываем некие определенные суждения относительно его устройства. Всякий язык пользуется знаками, которые составляют его «словарь» (иногда говорят «алфавит», для общей теории знаковых систем эти понятия равнозначны), всякий язык обладает определенными правилами сочетания этих знаков, всякий язык представляет собой определенную структуру, и структуре этой свойственна иерархичность.

Такая постановка вопроса позволяет подойти к искусству с двух различных точек зрения.

Во-первых, выделить в искусстве то, что роднит его со всяким языком, и попытаться описать эти его стороны в общих терминах теории знаковых систем.

Во-вторых,— на фоне первого описания — выделить в искусстве то, что присуще ему как *особому* языку и отличает его от других систем этого типа.

Поскольку мы в дальнейшем будем пользоваться понятием «язык» в том специфическом значении, которое ему придается в работах по семиотике и существенно расходится с привычным словоупотреблением, определим содержание этого термина. Под языком мы будем понимать всякую коммуникационную систему, пользующуюся знаками, упорядоченными особым образом. Рассмотренные таким образом языки будут отличаться:

во-первых, от систем, не служащих средствами коммуникации;

во-вторых, от систем, служащих средствами коммуникации, но не пользующихся знаками;

в-третьих, от систем, служащих средствами коммуникации и пользующихся совсем или почти не упорядоченными знаками.

Первое противопоставление позволяет отделить языки от тех форм человеческой деятельности, которые не связаны непосредственно и по своей целевой установке с накоплением и передачей информации. Второе позволяет ввести следующее разделение: знаковое общение происходит в основном между индивидами, внезнаковое — между системами внутри организма. Однако вернее, видимо, было бы истолковать это противопоставление как антитезу коммуникаций на уровне первой и второй сигнальных систем, поскольку, с одной стороны,

возможны внезнаковые связи между организмами (особенно значительные у низших животных, но сохраняющиеся и у человека в виде явлений, изучаемых телепатией), с другой — возможно и знаковое общение внутри организма. Имеется в виду не только самоорганизация человеком своего интеллекта при помощи тех или иных знаковых систем, но и те случаи, когда знаки вторгаются в сферу первичной сигнализации (человек «заговаривает» словами зубную боль; действуя сам на себя при помощи слов, переносит страдания или физическую пытку).

Если с этими оговорками принять положение о том, что язык есть форма коммуникации между двумя индивидами, то придется сделать еще некоторые уточнения. Понятие «индивидуум» удобнее будет заменить «передающим сообщение» (адресантом) и «принимающим его» (адресатом). Это позволит ввести в схему те случаи, когда язык связывает не два индивидуума, а два других передающих (принимающих) устройства, например телеграфный аппарат и подключенное к нему автоматическое записывающее устройство. Но важнее другое — не редки случаи, когда один и тот же индивид выступает и как адресант и как адресат сообщения (заметки «на память», дневники, записные книжки). Информация тогда передается не в пространстве, а во времени и служит средством самоорганизации личности. Следовало бы считать, что данный случай — лишь малозначительная частность в общей массе социальных общений, если бы не одно соображение: можно рассматривать в качестве индивида отдельного человека, тогда схема коммуникации $A \rightarrow B$ (от адресанта к адресату) будет явно преобладать над $A \rightarrow A'$ (адресант сам же является адресатом, но в другую единицу времени). Однако стоит подставить под «А», например, понятие «национальная культура», чтобы схема коммуникации $A \rightarrow A'$ получила по крайней мере равноправное значение с $A \rightarrow B$ (в ряде культурных типов она будет главенствовать). Но сделаем следующий шаг — подставим под «А» человечество в целом. Тогда автокоммуникация станет (по крайней мере, в пределах исторически реального опыта) единственной схемой коммуникации.

Третье противопоставление отделит языки от тех промежуточных систем, которыми в основном занимается паралингвистика — мимики, жестов и т. п.

Если понимать «язык» предложенным выше образом, то понятие это объединит:

а) естественные языки (например, русский, французский, эстонский, чешский);

б) искусственные языки: языки науки (метаязыки научных описаний), языки условных сигналов (например, дорожных знаков) и т. п.;

в) вторичные языки (вторичные моделирующие системы) — коммуникационные структуры, надстраивающиеся над естественно-языковым уровнем (миф, религия). *Искусство — вторичная моделирующая система.* «Вторичный по отношению к языку» следует понимать не только как «пользующийся естественным языком в качестве материала». Если бы термин имел такое содержание, то включение в него несловесных искусств (живописи, музыки и других) было бы явно неправомерно. Однако отношение здесь более сложное: естественный язык — не только одна из наиболее ранних, но и самая мощная система коммуникаций в человеческом коллективе. Самой своей структурой он оказывает мощное воздействие на психику людей и многие стороны социальной жизни. Вторичные моделирующие системы (как и все семиотические системы) строятся *по типу языка.* Это не означает, что они воспроизводят *все* стороны естественных языков. Так, например, музыка резко отличается от естественных языков отсутствием обязательных семантических связей, однако в настоящее время очевидна уже полная закономерность описания музыкального текста как некоторого синтагматического построения (работы М. М. Ланглебен и Б. М. Гаспарова). Выделение синтагматических и парадигматических связей в живописи (работы Л. Ф. Жегина, Б. А. Успенского), кино (статьи С. Эйзенштейна, Ю. Н. Тынянова, Б. М. Эйхенбаума, К. Меца) позволяет видеть в этих искусствах *семиотические объекты* — системы, построенные по типу языков. Поскольку сознание человека есть сознание языковое, все виды надстроенных над сознанием моделей — и искусство в том числе — могут быть определены как вторичные моделирующие системы.

Итак, искусство может быть описано как некоторый вторичный язык, а произведение искусства — как текст на этом языке.

Доказательству и объяснению этого тезиса будет посвящена значительная часть предлагаемой вниманию

читателей книги. Пока ограничимся несколькими цитатами, подчеркивающими неотделимость поэтической идеи от особой, ей соответствующей структуры текста, особого языка искусства. Вот запись А. Блока (июль 1917 года): «Ложь, что мысли повторяются. Каждая мысль нова, потому, что ее окружает и оформляет новое. «Чтоб он, воскреснув, встать не мог» (моя), «Чтоб встать он из гроба не мог» (Лермонтов — сейчас вспомнил) — совершенно разные мысли. Общее в них — «содержание», что только доказывает лишний раз, что бесформенное содержание само по себе не существует, не имеет веса»[4].

Рассматривая природу семиотических структур, можно сделать одно наблюдение: сложность структуры находится в прямо пропорциональной зависимости от сложности передаваемой информации. Усложнение характера информации неизбежно приводит и к усложнению используемой для ее передачи семиотической системы. При этом в правильно построенной (то есть достигающей цели, ради которой она создана) семиотической системе не может быть излишней, неоправданной сложности.

Если существуют две системы А и В и обе они полностью передают некий единый объем информации при одинаковом расходе на преодоление шума в канале связи, но система А значительно проще, чем В, то не вызывает никаких сомнений, что система В будет отброшена и забыта[5].

Поэтическая речь представляет собой структуру большой сложности. Она значительно усложнена по отношению к естественному языку. И если бы объем информации, содержащейся в поэтической (стихотворной или прозаической — в данном случае не имеет значения) и обычной речи был одинаковым[6], художественная речь потеряла бы право на существование и, бесспорно, отмерла бы. Но дело обстоит иначе: усложненная художественная структура, создаваемая из материала языка, позволяет передавать такой объем информации, который совершенно недоступен для передачи средствами элементарной собственно языковой структуры. Из этого вытекает, что данная информация (содержание) не может ни существовать, ни быть передана вне данной структуры. Пересказывая стихотворение обычной речью, мы разрушаем структуру и, следовательно, доносим до вос-

принимающего совсем не тот объем информации, который содержался в нем. Таким образом, методика рассмотрения отдельно «идейного содержания», а отдельно — «художественных особенностей», столь прочно привившаяся в школьной практике, зиждется на непонимании основ искусства и вредна, ибо прививает массовому читателю ложное представление о литературе, как о способе длинно и украшенно излагать те же самые мысли, которые можно сказать просто и кратко. Если идейное содержание «Войны и мира» или «Евгения Онегина» можно изложить на двух страничках, то естественный вывод: следует читать не длинные произведения, а короткие учебники. Это вывод, к которому толкают не плохие учителя нерадивых учеников, а вся система школьного изучения литературы, которая, в свою очередь, лишь упрощенно и потому наиболее четко отражает тенденции, ясно дающие себя чувствовать в науке о литературе.

Мысль писателя реализуется в определенной художественной структуре и неотделима от нее. Л. Н. Толстой писал о главной мысли «Анны Карениной»: «Если же бы я хотел сказать словами все то, что имел в виду выразить романом, то я должен был написать роман тот самый, который я написал сначала. И если критики теперь уже понимают и в фельетоне могут выразить то, что я хочу сказать, то я их поздравляю <...>. И если близорукие критики думают, что я хотел описывать только то, что мне нравится, как обедает Облонский и какие плечи у Карениной, то они ошибаются. Во всем, почти во всем, что я писал, мною руководила потребность собрания мыслей, сцепленных между собой для выражения себя; но каждая мысль, выраженная словами особо, теряет свой смысл, страшно понижается, когда берется одна и без того сцепления, в котором она находится». Толстой необычайно ярко сказал о том, что художественная мысль реализует себя через «сцепление» — структуру — и не существует вне ее, что идея художника реализуется в его модели действительности. И далее Толстой пишет: «...нужны люди, которые показали бы бессмыслицу отыскивания отдельных мыслей в художественном произведении и постоянно руководили бы читателей в том бесчисленном лабиринте сцеплений, в котором состоит сущность искусства и по тем законам, которые служат основанием этих сцеплений»[7].

Определение «форма соответствует содержанию», верное в философском смысле, все же недостаточно точно отражает отношение структуры и идеи. Еще Ю. Н. Тынянов указывал на ее неудобную (применительно к искусству) метафоричность: «Форма + содержание = стакан + вино. Но все пространственные аналогии, применяемые к понятию формы, важны тем, что только притворяются аналогиями: на самом деле в понятие формы неизменно подсовывается при этом статический признак, тесно связанный с пространственностью»[8]. Для наглядного представления отношения идеи к структуре удобнее вообразить себе связь жизни и сложного биологического механизма живой ткани. Жизнь, составляющая главное свойство живого организма, немыслима вне его физической структуры, она является функцией этой работающей системы. Исследователь литературы, который надеется постичь идею, оторванную от авторской системы моделирования мира, от структуры произведения, напоминает ученого-идеалиста, пытающегося отделить жизнь от той конкретной биологической структуры, функцией которой она является. Идея не содержится в каких-либо, даже удачно подобранных цитатах, а выражается во всей художественной структуре. Исследователь, не понимающий этого и ищущий идею в отдельных цитатах, похож на человека, который, узнав, что дом имеет свой план, начал бы ломать стены в поисках места, где этот план замурован. План не замурован в стену, а реализован в пропорциях здания. План — идея архитектора, структура здания — ее реализация. Идейное содержание произведения — структура. Идея в искусстве — всегда модель, ибо она воссоздает образ действительности. Следовательно, вне структуры художественная идея немыслима. Дуализм формы и содержания должен быть заменен понятием идеи, реализующей себя в адекватной структуре и не существующей вне этой структуры.

Измененная структура донесет до читателя или зрителя иную идею. Из этого следует, что в стихотворении нет «формальных элементов» в том смысле, который обычно вкладывается в это понятие. Художественный текст — сложно построенный смысл. Все его элементы суть элементы смысловые.

Искусство в ряду других знаковых систем

Рассмотрение искусства в категориях коммуникационной системы позволяет поставить, а частично и разрешить ряд вопросов, остававшихся вне поля зрения традиционной эстетики и теории литературы.

Современная теория знаковых систем обладает хорошо разработанной концепцией коммуникации, позволяющей наметить общие черты художественного общения.

Всякий акт коммуникации включает в себя отправителя и получателя информации. Но этого мало: хорошо известный нам факт непонимания свидетельствует о том, что не всякое сообщение воспринимается. Для того чтобы получатель понял отправителя сообщения, необходимо наличие у них общего посредника — языка. Если взять сумму возможных сообщений на одном языке, то легко будет заметить, что некоторые элементы этих сообщений будут выступать как в тех или иных отношениях взаимоэквивалентные (так, например, между вариантами фонемы, в одном отношении, фонемой и графемой— в другом, будет возникать отношение эквивалентности). Нетрудно заметить,что отличия будут возникать за счет природы материализции того или иного знака или его элемента, а сходства — как результат одинакового места в системе. Общее для различных взаимоэквивалентных вариантов будет выступать как их инвариант. Таким образом, мы получим два различных аспекта коммуникационной системы: поток отдельных сообщений, воплощенных в той или иной материальной субстанции (графической, звуковой, электромагнитной при разговоре по телефону, телеграфных знаках и т. п.), и абстрактную систему инвариантных отношений. Разделение этих двух начал и определение первой как «речи» (parole), а второй как «языка» (langue) принадлежит Ф. де-Соссюру. При этом очевидно, что, поскольку носителями определенных значений выступают единицы языка, то процесс понимания состоит в том, что определенное речевое сообщение отождествляется в сознании воспринимающего с его языковым инвариантом. При этом одни признаки элементов речевого текста (те, которые совпадают с инвариантными им признаками в системе языка) выделяются как значимые, а другие снимаются сознанием воспринимающего как несущественные. Таким образом,

язык выступает как некоторый код, при помощи которого воспринимающий дешифрует значение интересующего его сообщения. В этом смысле, позволяя себе известную степень неточности, можно отождествлять разделение системы на «речь» и «язык» в структурной лингвистике и «сообщение» и «код» в теории информации[9]. Однако если представлять себе язык как определенную систему инвариантных элементов и правил их сочетания[10], то станет очевидным справедливость высказанного Р. Якобсоном и другими учеными положения, что в процессе передачи информации фактически используются не один, а два кода: один — зашифровывающий и другой — дешифрующий сообщение. В этом смысле говорят о правилах для говорящего и правилах для слушающего. Разница между ними стала очевидной, как только возникла задача искусственного порождения (синтеза) и дешифровки (анализа) текста на каком-либо естественном языке с помощью электронно-вычислительных устройств.

Все эти вопросы имеют непосредственное отношение к определению искусства как коммуникационной системы.

Первым следствием из общего положения о том, что искусство представляет собой одно из средств массовой коммуникации, является утверждение: чтобы воспринимать передаваемую средствами искусства информацию, надо владеть его языком. Сделаем еще одно необходимое отступление. Представим себе некоторый язык. Возьмем, например, язык химических знаков. Если мы выпишем все употребляемые в нем графические значки, то легко убедимся, что они разделяются на две группы: одни — буквы латинского алфавита — обозначают химические элементы, другие (знаки равенства, плюсы, цифровые коэффициенты) будут обозначать способы их соединения. Если мы выпишем все знаки — буквы, то получим некоторое множество имен химического языка, которые в своей совокупности будут означать всю сумму известных к этому моменту химических элементов.

Теперь предположим, что мы членим все обозначаемое пространство на определенные группы. Например, мы будем описывать все множество содержания при помощи языка, имеющего только два имени: металлы и неметаллы, или будем вводить какие-либо другие системы записи, пока не дойдем до членения на элементы и обозначения их отдельными буквами. Ясно, что каждая

система записи будет отражать определенную научную концепцию классификации обозначаемого. Таким образом, каждая система химического языка есть вместе с тем и модель определенной химической реальности. Мы пришли к существенному выводу: всякий язык есть не только коммуникативная, но и моделирующая система, вернее, обе эти функции неразрывно связаны.

Это справедливо и для естественных языков. Если в древнерусском языке (XII век) «честь» и «слава» оказываются антонимами, а в современном — синонимами[11], если в древнерусском «синий» — иногда синоним «черного», иногда — «багрово-красного», «серый» означает наш «голубой» (в значении цвета глаз), «голубой» же — наш «серый» (в значении масти животного и птицы)[12], если небо никогда не называется в текстах XII века голубым или синим, а золотой цвет фона на иконе, видимо, для зрителя той поры вполне правдоподобно передает цвет небес, если старославянское: «Кому сини очи, не пребывающим ли в вине, не назирающим ли кьде пирове бываютъ»[13], следует переводить: «У кого же багровые (налитые кровью) глаза, как не у пьяницы, как не у того, кто высматривает, где бывают пиры»,— то ясно, что мы имеем дело с совсем иными моделями этического или цветового пространства.

Но очевидно вместе с тем, что не только «знаки-имена», но и «знаки-связки» играют моделирующую роль— они воспроизводят концепцию связей в обозначаемом объекте.

Итак, всякая коммуникативная система может выполнять моделирующую функцию и, обратно, всякая моделирующая система может играть коммуникативную роль. Конечно, та или иная функция может быть выражена более сильно или почти совсем не ощущаться в том или ином конкретном социальном употреблении. Но потенциально присутствуют обе функции[14].

Это чрезвычайно существенно для искусства.

Если произведение искусства что-либо мне сообщает, если оно служит целям коммуникации между отправителем и получателем, то в нем можно выделить:

1) сообщение — то, что мне передается;

2) язык — определенную, общую для передающего и принимающего абстрактную систему, которая делает возможным самый акт коммуникации. Хотя, как мы увидим в дальнейшем, отвлечение каждой из названных

сторон возможно лишь в порядке исследовательской абстракции, противопоставление этих двух аспектов в произведении искусства, на определенной стадии изучения, совершенно необходимо.

Язык произведения — это некоторая данность, которая существует до создания конкретного текста и одинакова для обоих полюсов коммуникации (в дальнейшем в это положение будут введены некоторые коррективы). Сообщение — это та информация, которая возникает в данном тексте. Если мы возьмем большую группу функционально однородных текстов и рассмотрим их как варианты некоего одного инвариантного текста, сняв при этом все «внесистемное» с данной точки зрения, то получим структурное описание языка данной группы текстов. Так построена, например, классическая «Морфология волшебной сказки» В. Я. Проппа, дающая модель этого фольклорного жанра. Мы можем рассмотреть все возможные балеты как один текст (так, как мы обычно рассматриваем все исполнения данного балета как варианты одного текста) и, описав его, получим язык балета, и т. д.

Искусство неотделимо от поисков истины. Однако необходимо подчеркнуть, что «истинность языка» и «истинность сообщения» — понятия принципиально различные. Для того, чтобы представить себе эту разницу, вообразим, с одной стороны, высказывания об истинности или ложности решения той или иной задачи, логической правильности того или иного утверждения, а с другой, рассуждения об истинности геометрии Лобачевского или четырехзначной логики. О каждом сообщении на русском или любом другом из естественных языков, можно задать вопрос: истинно оно или ложно. Но этот вопрос совершенно теряет смысл применительно к какому-либо языку в целом. Поэтому часто встречающиеся рассуждения о художественной непригодности, неполноценности или даже «порочности» каких-либо художественных языков (например, языка балета, языка восточной музыки, языка абстрактной живописи) заключают в себе логическую ошибку — результат смешения понятий. Между тем очевидно, что суждению об истинности или ложности должно предшествовать внесение ясности в постановку вопроса, что оценивается: язык или сообщение. Соответственно и будут работать различные критерии оценки. Культура заинтересована

в своеобразном полиглотизме. Не случайно искусство в своем развитии отбрасывает устарелые сообщения, но с поразительной настойчивостью сохраняет в своей памяти художественные языки прошедших эпох. История искусств изобилует «ренессансами» — возрождением художественных языков прошлого, воспринимаемых как новаторские.

Расчленение этих аспектов существенно и для литературоведа (как и вообще искусствоведа). Здесь дело не только в постоянном смешении своеобразия языка художественного текста и его эстетической ценности (с постоянным утверждением «непонятное — плохое»), но и в отсутствии сознательного расчленения исследовательской задачи, в отказе от постановки вопроса о том, что изучается—общий художественный язык эпохи (направления, писателя) или определенное сообщение, переданное на этом языке.

В последнем случае, видимо, целесообразнее описывать массовые, «средние», наиболее стандартизованные тексты, в которых общая норма художественного языка обнажена отчетливее всего. Нерасчленение этих двух аспектов приводит к тому смешению, на которое указывало еще традиционное литературоведение и избежать которого на интуитивном уровне оно пыталось, требуя различать «массовое» и «индивидуальное» в литературном произведении. Среди ранних и весьма далеких от совершенства опытов изучения массовой художественной нормы можно назвать, например, известную монографию В. В. Сиповского по истории руского романа. В начале 1920-х годов вопрос этот уже был поставлен как совершенно отчетливая задача. Так, В. М. Жирмунский писал, что при изучении массовой литературы «по существу поставленной задачи приходится, отвлекаясь от индивидуального, улавливать распространение некоторой общей тенденции»[15]. Вопрос этот отчетливо ставился в работах Шкловского и Виноградова.

Однако, осознав различие этих аспектов, нельзя не заметить, что отношение между ними в художественных и нехудожественных коммуникациях глубоко отлично, и самый факт настойчивого отождествления проблем специфики языка того или иного вида искусства с ценностью передаваемой на нем информации настолько широко распространен, что не может оказаться случайным.

Всякий естественный язык состоит из знаков, характеризуемых наличием определенного внеязыкового содержания, и синтагматических элементов, содержание которых не только воспроизводит внеязыковые связи, но и в значительной мере имеет имманентный, формальный характер. Правда, между этими группами языковых фактов существует постоянное взаимопроникновение: с одной стороны, значимые элементы становятся служебными, с другой — служебные постоянно семантизируются (осмысление грамматического рода как содержательно-половой характеристики, категория одушевленности и т. д.). Однако процесс диффузии здесь настолько незаметен, что оба аспекта вычленяются весьма четко.

Иное дело в искусстве. Здесь, с одной стороны, проявляется постоянная тенденция к формализации содержательных элементов, к их застыванию, превращению в штампы, полному переходу из сферы содержания в условную область кода. Приведем единственный пример. Б. А. Тураев в своем очерке истории египетской литературы сообщает, что настенные изображения египетских храмов знают особый сюжет: рождение фараонов в виде строго повторяющихся эпизодов и сцен. Это — «галерея изображений, сопровождаемых текстом и представляющих древнюю композицию, составленную, вероятно, для царей V дин. и потом в стереотипной форме передававшуюся официально из поколения в поколение». Автор указывает, что «этой официальной драматической поэмой в ряде картин особенно охотно пользовались те, права которых на престол оспаривались»[16], как, например, царица Хатшепсут, и сообщает замечательный факт: желая укрепить свои права, Хатшепсут приказала поместить на стенах Дейр-эль-Бахри изображение своего рождения. Но при этом изменение, соответствующее полу царицы, было внесено лишь в подпись. Само же изображение осталось строго традиционным и представляло рождение *мальчика*. Оно полностью формализовалось, и информационной была не отнесенность изображения ребенка к реальному прототипу, а сам факт помещения или не помещения в храме художественного текста, связь которого с данной царицей устанавливалась лишь посредством подписи.

С другой стороны, стремление осмыслить *все* в художественном тексте как значимое настолько велико, что мы с основанием считаем, что в произведении нет ниче-

го случайного. И мы еще будем неоднократно обращаться к глубоко обоснованному Р. Якобсоном[17] утверждению о художественном значении грамматических форм в поэтическом тексте, равно как и к другим примерам семантизации формальных элементов текста в искусстве.

Конечно, соотношение двух этих начал в разных исторических и национальных формах искусства будет различным. Но их наличие и взаимосвязь постоянны. Более того, если мы допустим два высказывания: «В произведении искусства все принадлежит художественному языку»—и: «В произведении искусства все является сообщением»,— противоречие, в которое мы впадаем, будет только кажущимся.

При этом естественно возникает вопрос: нельзя ли отождествить язык с формой художественного произведения, а сообщение — с содержанием, и не отпадает ли тогда утверждение, что структуральный анализ снимает дуализм рассмотрения художественного текста с точки зрения формы и содержания? Видимо, подобного отождествления не следует делать. Прежде всего потому, что язык художественного произведения — совсем не «форма», если вкладывать в это понятие представление о чем-то внешнем по отношению к несущему информационную нагрузку содержанию. Язык художественного текста в своей сущности является определенной художественной моделью мира и в этом смысле всей своей структурой принадлежит «содержанию» — несет информацию. Мы уже отмечали, что модель мира, создаваемая языком, более всеобща, чем глубоко индивидуальная в момент создания модель сообщения. Сейчас уместно сказать о другом: художественное сообщение создает художественную модель какого-либо конкретного явления — художественный язык моделирует универсум в его наиболее общих категориях, которые, будучи наиболее общим содержанием мира, являются для конкретных вещей и явлений формой существования. Таким образом, изучение художественного языка произведений искусства не только дает нам некую индивидуальную норму эстетического общения, но и воспроизводит модель мира в ее самых общих очертаниях. Поэтому с определенных точек зрения информация, заключающаяся в выборе типа художественного языка, представляется наиболее существенной.

Выбор писателем определенного жанра, стиля или художественного направления — тоже есть выбор языка, на котором он собирается говорить с читателем. Язык этот входит в сложную иерархию художественных языков данной эпохи, данной культуры, данного народа или данного человечества (в конце концов, с необходимостью возникает и такая постановка вопроса). При этом следует отметить одну существенную черту, к которой мы еще вернемся: язык данной науки является для нее единственным, связанным с особым, ей присущим, предметом и аспектом. Чрезвычайно плодотворная в большинстве случаев и возникающая в связи с интердисциплинарными проблемами перекодировка с одного языка на другой или раскрывает в одном, как прежде казалось, объекте — объекты двух наук, или ведет к созданию новой области познания, с новым, ей присущим, метаязыком.

Естественный язык в принципе допускает перевод. Он закреплен не за объектом, а за коллективом. Однако внутри себя он уже имеет определенную иерархию стилей, позволяющую содержание одного и того же сообщения изложить с разных прагматических точек зрения. Построенный таким образом язык моделирует не только определенную структуру мира, но и точку зрения наблюдателя.

В языке искусства с его двойной задачей одновременного моделирования и объекта и субъекта происходит постоянная борьба между представлением о единственности языка и о возможности выбора между в какой-то мере адекватными художественными коммуникативными системами. На одном полюсе стоит размышление, волновавшее еще автора «Слова о полку Игореве»: петь ли песнь «по былинам сего времени» или «по замышлению Баяна», на другом — утверждение Достоевского: «Я даже верю, что для разных форм искусства существуют и соответственные им ряды поэтических мыслей, так что одна мысль не может никогда быть выражена в другой, не соответствующей ей форме»[18].

Противоположность и этих высказываний, в сущности, мнимая: там, где существует лишь один возможный язык, не возникает проблемы соответствия — несоответствия его моделирующей сущности авторской модели мира. Моделирующая система языка в этом случае не обнажена. Чем больше потенциальная возможность выбора, тем

более информации несет в себе сама структура языка и тем резче обнажается соотнесенность ее с той или иной моделью мира.

И вот потому, что язык искусства моделирует наиболее общие аспекты картины мира — ее структурные принципы — в целом ряде случаев именно он и будет основным содержанием произведения, может стать его сообщением — текст замкнется на себе. Так бывает во всех случаях литературных пародий, полемик — в тех случаях, когда художник определяет самый тип отношения к действительности и основные принципы его художественного воспроизведения.

Таким образом, язык искусства не может быть отождествлен с традиционным понятием формы. Более того, используя тот или иной естественный язык, язык искусства делает его формальные стороны содержательными.

Наконец, необходимо рассмотреть еще один аспект отношения языка и сообщения в искусстве. Представим себе два портрета Екатерины II: парадный, кисти Левицкого, и бытовой, изображающий императрицу в царскосельском парке, написанный Боровиковским. Для современников-царедворцев чрезвычайно существенным было сходство портрета с известной им внешностью императрицы. То, что на обоих портретах изображено одно и то же лицо, составляло для них основное сообщение, разница в трактовке, специфика художественного языка — волновала только людей, посвященных в тайны искусства. Для нас навсегда утрачен интерес, который имели эти портреты в глазах людей, видавших Екатерину II, зато на первый план выдвигается разница художественной трактовки. Информационная ценность языка и сообщения, данных в одном и том же тексте, меняется в зависимости от структуры читательского кода, его требований и ожиданий.

Однако подвижность и взаимосвязь этих двух начал особенно резко проявляется в другом. Прослеживая процесс функционирования художественного произведения, мы не можем не отметить одну особенность: в момент восприятия художественного текста мы склонны ощущать и многие аспекты его языка в качестве сообщения — формальные элементы семантизируются, то, что присуще общекоммуникационной системе, войдя в специфическую структурную целостность текста, воспринимается как индивидуальное. В талантливом произве-

дении искусства все воспринимается как созданное ad hoc. Однако в дальнейшем, войдя в художественный опыт человечества, произведение, для будущих эстетических коммуникаций, все становится языком, и то, что было случайностью содержания для данного текста, становится кодом для последующих. Н. И. Новиков еще в середине XVIII века писал: «Меня никто не уверит и в том, чтобы Мольеров Гарпагон писан был на общий порок. Всякая критика, писанная на лицо, по прошествии многих лет обращается в критику на общий порок; осмеянной по справедливости Кащей со временем будет общий подлинник всех лихоимцев»[19].

Понятие языка словесного искусства

Если пользоваться понятием «язык искусства» в том значении, которое мы ему условились придавать выше, то очевидно, что художественная литература, как один из видов массовой коммуникации, должна обладать своим языком. «Обладать своим языком» — это значит иметь определенный замкнутый набор значимых единиц и правил их соединения, которые позволяют передавать некоторые сообщения.

Но литература уже имеет дело с одним из типов языков — естественным языком. Как соотносятся «язык литературы»[20] и тот естественный язык, на котором произведение написано (русский, английский, итальянский или любой другой)? Да и есть ли этот «язык литературы», или достаточно разделить содержание произведения («сообщение»; ср. наивный читательский вопрос: «Про что там?») и язык художественной литературы как функционально-стилистический пласт общенационального естественного языка?

Чтобы уяснить себе этот вопрос, поставим перед собой следующую весьма тривиальную задачу. Выберем следующие тексты: группа I — картина Делакруа, поэма Байрона, симфония Берлиоза; группа II — поэма Мицкевича, фортепианные пьесы Шопена; группа III — поэтические тексты Державина, архитектурные ансамбли Баженова. Теперь зададимся целью, как это уже неоднократно делалось в различных этюдах по истории

культуры, представить тексты внутри каждой из групп как один текст, сводя их к вариантам некоторого инвариантного типа. Таким инвариантным типом для первой группы будет «западноевропейский романтизм», для второй — «польский романтизм», для третьей — «русский предромантизм». Само собой разумеется, что можно поставить перед собой задачу описать все три группы как единый текст, введя абстрактную модель инварианта второй ступени.

Если мы поставим перед собой такую задачу, то нам, естественно, придется выделить некоторую коммуникативную систему — «язык» — сначала для каждой из этих групп, а затем и для всех трех вместе. Предположим, что описание этих систем будет производиться на русском языке. Ясно, что в данном случае он выступит как метаязык описания (оставляем в стороне вопрос о некорректности подобного описания, поскольку неизбежно моделирующее влияние метаязыка на объект), но сам описываемый «язык романтизма» (или любой из частных его подъязыков, соответствующий указанным трем группам) не может быть отождествлен ни с одним из естественных языков, поскольку будет пригоден для описания и несловесных текстов. Между тем полученная таким образом модель языка романтизма будет приложима и к литературным произведениям и на определенном уровне сможет описывать систему их построения (на уровне, общем для словесных и несловесных текстов).

Но необходимо рассмотреть, как относятся к естественному языку те структуры, которые создаются внутри словесных художественных конструкций и не могут быть перекодированы на языки несловесных искусств.

Художественная литература говорит на особом языке, который надстраивается над естественным языком как вторичная система. Поэтому ее определяют как вторичную моделирующую систему. Конечно, литература — не единственная вторичная моделирующая система, но рассмотрение ее в этом ряду увело бы нас слишком далеко в сторону от нашей непосредственной задачи.

Сказать, что у литературы есть свой язык, не совпадающий с ее естественным языком, а надстраивающийся над ним, — значит, сказать, что литература имеет

свою, только ей присущую систему знаков и правил их соединения, которые служат для передачи особых, иными средствами не передаваемых сообщений. Попробуем это доказать.

В естественных языках сравнительно легко выделяются знаки — устойчивые инвариантные единицы текста — и правила синтагматики. Знаки отчетливо разделяются на планы содержания и выражения, между которыми существует отношение взаимной необусловленности, исторической конвенциональности. В словесном художественном тексте не только границы знаков иные, но иное и само понятие знака.

Нам уже приходилось писать, что знаки в искусстве имеют не условный, как в языке, а иконический, изобразительный характер[21]. Положение это, очевидное для изобразительных искусств, применительно к словесным влечет за собой ряд существенных выводов. Иконические знаки построены по принципу обусловленной связи между выражением и содержанием. Поэтому разграничение планов выражения и содержания в обычном для структурной лингвистики смысле делается вообще затруднительным. Знак моделирует свое содержание. Понятно, что в этих условиях в художественном тексте происходит семантизация внесемантических (синтаксических) элементов естественного языка. Вместо четкой разграниченности семантических элементов происходит сложное переплетение: синтагматическое на одном уровне иерархии художественного текста оказывается семантическим на другом.

Но тут следует напомнить, что именно синтагматические элементы в естественном языке отмечают границы знаков и членят текст на семантические единицы. Снятие оппозиции «семантика — синтактика» приводит к размыванию границ знака. Сказать: все элементы текста суть элементы семантические — означает сказать: понятие текста в данном случае идентично понятию знака.

В определенном отношении это так и есть: текст есть целостный знак, и все отдельные знаки общеязыкового текста сведены в нем до уровня элементов знака.

Таким образом, каждый художественный текст создается как уникальный, ad hoc сконструированный знак особого содержания. Это на первый взгляд проти-

воречит известному положению о том, что только повторяемые элементы, образующие некоторое замкнутое множество, могут служить передаче информации. Однако противоречие здесь кажущееся. Во-первых, как мы уже отмечали, созданная писателем окказиональная структура модели навязывается читателю уже как язык его сознания. Окказиональность заменяется универсальностью. Но дело не только в этом. «Уникальный» знак оказывается «собранным» из типовых элементов и на определенном уровне «читается» по традиционным правилам. Всякое новаторское произведение строится из традиционного материала. Если текст не поддерживает памяти о традиционном построении, его новаторство перестает восприниматься.

Образующий *один* знак, текст одновременно остается *текстом* (последовательностью знаков) на каком-либо естественном языке и уже поэтому сохраняет разбиение на слова — знаки общеязыковой системы. Так возникает то характерное для искусства явление, согласно которому один и тот же текст при приложении к нему различных кодов различным образом распадается на знаки.

Одновременно с превращением общеязыковых знаков в элементы художественного знака протекает и противоположный процесс. Элементы знака в системе естественного языка: фонемы, морфемы — становясь в ряды некоторых упорядоченных повторяемостей, семантизируются и становятся знаками. Таким образом, один и тот же текст может быть прочтен как некоторая образованная по правилам естественного языка цепочка знаков, как последовательность знаков более крупных, чем членение текста на слова, вплоть до превращения текста в единый знак, и как организованная особым образом цепочка знаков более дробных, чем слово, вплоть до фонем.

Правила синтагматики текста также связаны с этим положением. Дело не только в том, что семантические и синтагматические элементы оказываются взаимообратимыми, но и в другом: художественный текст выступает и как совокупность фраз, и как фраза, и как слово одновременно. В каждом из этих случаев характер синтагматических связей различен. Первые два случая не нуждаются в комментариях, зато на последнем следует остановиться.

Будет ошибочным полагать, что совпадение границ знака с границами текста снимает проблему синтагматики. Рассмотренный таким образом текст может распадаться на знаки и соответственно синтагматически организовываться. Но это будет не синтагматика цепочки, а синтагматика иерархии — знаки будут связаны, как куклы-матрешки, вкладываемые одна в другую.

Подобная синтагматика вполне реальна для построения художественного текста, и если она непривычна для лингвиста, то историк культуры легко найдет ей параллели, например в структуре мира, увиденного глазами средневековья.

Для мыслителя средневековья мир — не *совокупность* сущностей, а *сущность*, не фраза, а слово. Но это слово иерархически состоит из отдельных, как бы вложенных друг в друга слов. Истина не в количественном накоплении, а в углублении (надо не читать много книг — много слов, — а вчитываться в одно слово, не накоплять новые знания, а толковать старые).

Из сказанного вытекает, что словесное искусство хотя и основывается на естественном языке, но лишь с тем, чтобы преобразовать его в свой — вторичный — язык, язык искусства. А сам этот «язык искусства» — сложная иерархия языков, взаимно соотнесенных, но не одинаковых. С этим связана принципиальная множественность возможных прочтений художественного текста. С этим же, видимо, связана недоступная никаким другим — нехудожественным — языкам смысловая насыщенность искусства. Искусство — самый экономный и компактный способ хранения и передачи информации. Но искусство обладает и другими свойствами, которые вполне достойны привлечь внимание специалиста-кибернетика, а со временем, может быть, и инженера-конструктора.

Обладая способностью концентрировать огромную информацию на «площади» очень небольшого текста (ср. объем повести Чехова и учебника психологии), художественный текст имеет еще одну особенность: он выдает разным читателям различную информацию — каждому в меру его понимания, он же дает читателю язык, на котором можно усвоить следующую порцию сведений при повторном чтении. Он ведет себя как некоторый живой организм, находящийся в обратной связи с читателем и обучающий этого читателя.

Вопрос о том, какими средствами это достигается, должен волновать не только гуманитара. Достаточно себе представить некоторое устройство, построенное аналогичным образом и выдающее научную информацию, чтобы понять, что раскрытие природы искусства как коммуникационной системы может произвести переворот в методах хранения и передачи информации.

О множественности художественных кодов

Художественная коммуникация обладает одной интересной особенностью: обычные виды связи знают только два случая отношений сообщения на входе и выходе канала связи — совпадение или несовпадение. Второе приравнивается ошибке и возникает за счет «шума в канале связи» — разного рода обстоятельств, препятствующих передаче. Естественные языки страхуют себя от искажений механизмом избыточности — своеобразным запасом семантической прочности[22].

Вопрос о том, как обстоит дело с избыточностью в художественном тексте, пока не является предметом нашего рассмотрения. В данной связи нас интересует другое: между пониманием и непониманием художественного текста оказывается очень обширная промежуточная полоса. Разница в толковании произведений искусства — явление повседневное и, вопреки часто встречающемуся мнению, проистекает не из каких-либо привходящих и легко устранимых причин, а органически свойственно искусству. По крайней мере, видимо, именно с этим свойством связана отмеченная выше способность искусства коррелировать с читателем и выдавать ему именно ту информацию, в которой он нуждается и к восприятию которой подготовлен.

Здесь прежде всего следует остановиться на одном принципиальном различии между естественными языками и вторичными моделирующими системами художественного типа. В лингвистической литературе получило признание положение Р. Якобсона о разделении правил грамматического синтеза (грамматика говорящего) и грамматики анализа (грамматика слушающего). Аналогичный подход к художественной коммуникации раскрывает ее большую сложность.

Дело в том, что воспринимающему текст в целом ряде случаев приходится не только при помощи определенного кода дешифровывать сообщение, но и устанавливать, на каком «языке» закодирован текст.

При этом приходится различать следующие случаи:

I. а) Воспринимающий и передающий пользуются одним общим кодом — общность художественного языка безусловно подразумевается, новым является лишь сообщение. Таковы все художественные системы «эстетики тождества». Каждый раз ситуация исполнения, тематика и другие внетекстовые условия безошибочно подсказывают слушателю единственно возможный художественный язык данного текста.

б) Разновидностью этого случая будет восприятие современных массовых штампованных текстов. Здесь также действует общий код для передающего и принимающего текст. Но если в первом случае — это условие художественной коммуникации и в качестве такового подчеркивается всеми средствами, то во втором случае автор стремится замаскировать этот факт — он придает тексту ложные признаки другого штампа или сменяет один штамп другим. В этом случае читателю, прежде чем получить сообщение, предстоит выбрать из имеющихся в его распоряжении художественных языков тот, которым кодирован текст или его часть. Сам выбор одного из известных кодов создает дополнительную информацию. Однако величина ее незначительна, поскольку список, из которого делается выбор, всегда сравнительно невелик.

II. Иным является случай, когда слушающий пытается расшифровывать текст, пользуясь иным кодом, чем его создатель. Здесь также возможны два типа отношений.

а) Воспринимающий навязывает тексту свой художественный язык. При этом текст подвергается перекодировке (иногда даже разрушению структуры передающего). Информация, которую стремится получить воспринимающий,— это еще одно сообщение на уже известном ему языке. В этом случае с художественным текстом обращаются как с нехудожественным.

б) Воспринимающий пытается воспринять текст по уже знакомым ему канонам, но методом проб и ошибок убеждается в необходимости создания нового, ему еще неизвестного кода. При этом происходит ряд

интересных процессов. Воспринимающий вступает в борьбу с языком передающего и может быть в этой борьбе побежден: писатель навязывает свой язык читателю, который усваивает его себе, делает его своим средством моделирования жизни. Однако практически, видимо, чаще в процессе усвоения язык писателя деформируется, подвергается креолизации с языками, уже имеющимися в арсенале сознания читателя. Тут возникает существенный вопрос: у этой креолизации, видимо, есть свои избирательные законы. Вообще теория смешения языков, существенная для лингвистики, видимо, должна сыграть огромную роль при изучении читательского восприятия.

Интересен и другой случай: отношение между случайным и системным в художественном тексте для передающего и принимающего имеет различный смысл. Получая некоторое художественное сообщение, по тексту которого еще предстоит выработать код для его дешифровки, воспринимающий строит определенную модель. При этом могут возникать системы, которые будут организовывать случайные элементы текста, придавая им значимость. Так, при переходе от передающего к принимающему количество значимых структурных элементов может возрастать. Это один из аспектов такого сложного и до сих пор еще мало изученного явления, как способность художественного текста накапливать информацию.

О величине энтропии художественных языков автора и читателя

Проблема соотношения синтетического художественного кода автора и аналитического — читателя имеет еще один аспект. И тот и другой коды представляют собой иерархическое построение большой сложности.

Дело усложняется еще и тем, что один и тот же реальный текст может на разных своих уровнях подчиняться различным кодам (этот достаточно частый случай мы для простоты в дальнейшем изложении вообще не рассматриваем).

Для того чтобы акт художественной коммуникации вообще произошел, необходимо, чтобы код автора и код читателя образовывали пересекающиеся множества структурных элементов,— например, чтобы читателю был понятен естественный язык, на котором написан текст. Непересекающиеся части кода и составляют ту область, которая деформируется, креолизуется или любым другим способом перестраивается при переходе от писателя к читателю.

Желательно указать на одно обстоятельство: в последнее время предпринимаются попытки подсчета энтропии художественного текста и, следовательно, определения величины информации. При этом следует указать на следующее: в популяризаторских работах порой возникает смешение количественного понятия величины информации и качественного—его ценности. Между тем это вещи глубоко различные. Вопрос: «Есть ли бог?» — дает возможность выбора одного из двух. Предложение выбрать блюдо в меню хорошего ресторана даст возможность исчерпать значительно большую энтропию. Свидетельствует ли это о большей ценности полученной вторым способом информации?

Видимо, вся поступающая в сознание человека информация огранизуется в определенную иерархию, и подсчет количества ее имеет смысл лишь внутри уровней, ибо только в этих условиях соблюдается однородность составляемых факторов. Вопрос же о том, каким образом образуются и как классифицируются эти ценностные иерархии, относится к типологии культуры и должен быть исключен из настоящего изложения.

Таким образом, подходя к подсчетам энтропии художественного текста, следует избегать смешения:

а) энтропии авторского и читательского кода,

б) энтропии различных уровней кода.

Интересующая нас проблема была впервые выдвинута академиком А. Н. Колмогоровым, заслуги которого в деле построения современной поэтики вообще исключительно велики. Ряд высказанных А. Н. Колмогоровым идей лег в основу работ его учеников и, в основном, обусловил современное направление лингво-статистических изучений в советской поэтике наших дней [23].

Школа А. Н. Колмогорова прежде всего поставила и решила задачу строгого формального определения ряда исходных понятий стиховедения. Затем на обширном

статистическом материале были изучены вероятности появления определенных ритмических фигур в непоэтическом (нехудожественном) тексте, равно как и вероятности различных вариаций внутри основных типов русской метрики. Поскольку эти метрические подсчеты неизменно давали двойные характеристики: явлений основного фона и отклонений от него (фон общеязыковой нормы и поэтическая речь как индивидуальный случай; среднестатистические нормы русского ямба и вероятности появления отдельных разновидностей и т. п.), появлялась возможность оценить информационные возможности той или иной разновидности стихотворной речи. Этим, в отличие от стиховедения 20-х годов, ставился вопрос о содержательности метрических форм и одновременно делались шаги к измерению этой содержательности методами теории информации.

Это, естественно, привело к задаче изучения энтропии поэтического языка. А. Н. Колмогоров пришел к выводу, что энтропия языка (H) складывается из двух величин: определенной смысловой емкости (h_1) — способности языка в тексте определенной длины передать некоторую смысловую информацию, и гибкости языка (h_2) — возможности одно и то же содержание передать некоторыми равноценными способами. При этом именно h_2 является источником поэтической информации. Языки с $h_2 = 0$, например искусственные языки науки, принципиально исключающие возможность синонимии, материалом для поэзии быть не могут. Поэтическая речь накладывает на текст ряд ограничений в виде заданного ритма, рифмы, лексических и стилистических норм. Измерив, какая часть способности нести информацию расходуется на эти ограничения (она обозначается буквой β), А. Н. Колмогоров сформулировал закон, согласно которому поэтическое творчество возможно лишь до тех пор, пока величина информации, расходуемой на ограничения, не превышает $\beta < h_2$ — гибкости текста. На языке с $\beta \geqslant h_2$ поэтическое творчество невозможно.

Применение А. Н. Колмогоровым теоретико-информационных методов к поэтическому тексту открыло возможность точных измерений художественной информации. При этом следует отметить чрезвычайную осторожность исследователя, многократно предостерегавшего от чрезмерного увлечения пока еще довольно скромны-

ми результатами математико-статистического, теоретико-информационного, в конечном итоге — кибернетического изучения поэзии. «Большинство приводимых в кибернетических работах примеров моделирования на машинах процессов художественного творчества поражает своей примитивностью (компилирование мелодий из отрывков по четыре-пять нот, взятых из нескольких десятков введенных в машину известных мелодий, и т. п.). В некибернетической литературе формальный анализ художественного творчества уже давно достиг высокого уровня. Внесение в эти исследования идей теории информации и кибернетики может принести большую пользу. Но реальное продвижение в этом направлении требует существенного повышения уровня гуманитарных интересов и знаний в среде работников в области кибернетики» [24].

Выделение А. Н. Колмогоровым трех основных компонентов энтропии словесного художественного текста: разнообразия возможного в пределах данной длины текста содержания (исчерпание его создает общеязыковую информацию), разнообразия различного выражения одного и того же содержания (исчерпание его создает собственно художественную информацию) и формальных ограничений, наложенных на гибкость языка и уменьшающих энтропию второго типа, имеет самое фундаментальное значение.

Однако современное состояние структуральной поэтики позволяет предположить, что отношения между этими тремя компонентами значительно более диалектически сложны. Во-первых, следует отметить, что представление о поэтическом творчестве как о выборе одного из возможных вариантов изложения заданного содержания с учетом определенных ограничивающих формальных правил (а именно это представление чаще всего кладется в основу кибернетических моделей творческого процесса) страдает известной упрощенностью. Предположим, что поэт творит именно этим способом. Как известно, это далеко не всегда так [25]. Но и в этом случае если для создателя текста исчерпывается энтропия гибкости языка (h_2), то для воспринимающего дело может обстоять совсем иным образом. Выражение для него становится содержанием — он воспринимает поэтический текст не как один из возможных, а как единственный и неповторимый. Поэт *знает,* что он мог напи-

сать иначе, — для читателя в тексте, воспринимаемом как художественно совершенный, случайного нет. Читателю свойственно *считать,* что иначе не могло быть написано. Энтропия h_2 воспринимается как h_1, как расширение круга того, о чем можно сказать в пределах данной длины текста. Читатель, ощущающий необходимость поэзии, видит в ней не средство сказать в стихах то, о чем можно сообщить и прозой, а способ изложения особой истины, не конструируемой вне поэтического текста. Энтропия гибкости языка переходит в энтропию разнообразия особого поэтического содержания. А формула $H = h_1 + h_2$ приобретает вид: $H = h_1 + h'_1$ (разнообразие общеязыкового содержания плюс специфически поэтическое содержание). Попытаемся объяснить, что́ это значит.

Понимая, что модель А. Н. Колмогорова не имеет целью воспроизводить процесс индивидуального творчества, который, конечно, протекает интуитивно и многими, трудно определяемыми путями, а дает лишь общую схему тех резервов языка, за счет которых происходит создание поэтической информации, попытаемся интерпретировать ее в свете того бесспорного факта, что структура текста с точки зрения адресанта по типу отличается от подхода к этому вопросу адресата художественного сообщения.

Итак, предположим, что писатель, исчерпывая смысловую емкость языка, строит некоторую мысль, а за счет исчерпания гибкости языка выбирает синонимы для ее выражения. При этом писатель действительно обладает свободой замены слов или частей текста другими, семантически адекватными им. Достаточно взглянуть на черновики многих писателей, чтобы увидать этот процесс замены слов их синонимами. Однако с точки зрения читателя картина представляется иной: читатель считает, что предложенный ему текст (если речь идет о совершенном произведении искусства) единственно возможный — «из песни слова не выкинешь». Замена в тексте того или иного слова дает для него не вариант содержания, а новое содержание. Доводя эту тенденцию до идеальной крайности, можно сказать, что для читателя нет синонимов. Зато для него значительно расширяется смысловая емкость языка. Стихами можно говорить о том, для чего у нестихов нет средств выражения. Простое повторение слова несколько раз

делает его неравным самому себе. Таким образом, гибкость языка (h_2) переходит в некую дополнительную смысловую емкость, создавая особую энтропию «поэтического содержания». Но поэт и сам является слушателем своих стихов и может писать их, руководствуясь сознанием слушателя. Тогда для него возможные варианты текста перестают быть адекватными с точки зрения содержания: он семантизирует фонологию, рифму, созвучия слов подсказывают избираемый вариант текста, развитие сюжета приобретает самостоятельность, как кажется автору, не зависимую от его воли. Это побеждает читательская точка зрения, воспринимающая все детали текста содержательно. Читатель, в свою очередь, может встать на «авторскую» точку зрения (исторически это часто бывает в культурах с массовым распространением поэзии, когда и читатель — поэт). Он начинает ценить виртуозность и склонен к $h_1 \rightarrow h'_2$ (воспринимать и общеязыковое содержание текста лишь как предлог преодоления поэтических трудностей).

Можно сказать, что в предельном случае в поэтическом языке любое слово может стать синонимом любого. Если у Цветаевой в стихе «Там нет тебя — и нет тебя»—«нет тебя» не синоним, а антоним своему повторению, то у Вознесенского синонимами оказываются «спасибо» и «спасите». Поэт (как и вообще художник) не только «описывает» какой-то эпизод, который является одним из множества возможных сюжетов, в совокупности составляющих вселенную,— все универсальное множество тем и аспектов. Этот эпизод становится моделью всего универсума, заполняет его своей единственностью, и тогда все другие возможные сюжеты, которые автор не избрал,— это не рассказы о других уголках мира, а другие модели той же вселенной, то есть сюжетные синонимы реализованного в тексте эпизода. Формула приобретает такой вид: $H = h_2 + h'_2$. Но как разделенные в своей сущности «грамматика говорящего» и «грамматика слушающего» реально сосуществуют в сознании каждого носителя речи, так точка зрения поэта проникает в читательскую аудиторию, а читательская — в сознание поэта. Можно было бы даже наметить приближенную схему типов отношений к поэзии, в которых побеждает та или иная модификация исходной формулы.

Для автора в принципе возможны лишь две позиции

(«своя» и «читателя» или «зрителя»). То же самое можно сказать и об аудитории, которая может занимать лишь одну из двух позиций — «свою» или «авторскую». Следовательно, все возможные здесь ситуации можно свести к матрице из четырех элементов.

Ситуация № 1. Писатель в позиции: $H = h_2 + h'_2$; читатель: $H = h_1 + h'_1$. Адресат (читатель или критик) разделяет в произведении «содержание» и «художественные приемы». Ценит выше всего нехудожественную информацию, содержащуюся в художественном тексте. Писатель оценивает свою задачу как художественную, читатель видит в нем в первую очередь публициста и оценивает его произведение по «направлению», журналу, в котором опубликовано произведение (ср. восприятие «Отцов и детей» Тургенева в связи с опубликованием их в «Русском вестнике»), или вне данного текста проявившейся общественной позиции писателя (ср. отношение к поэзии Фета в среде передовой молодежи 1860-х годов после появления его реакционных публицистических статей). Яркое проявление ситуации № 1 — «реальная критика» Добролюбова.

Ситуация № 2. Писатель в позиции: $H = h_2 + h'_2$; читатель: $H = h_2 + h'_2$. Возникает в эпохи утонченной художественной культуры (например, европейское Возрождение, определенные эпохи культуры Востока). Массовое распространение поэзии: почти каждый читатель — поэт. Поэтические конкурсы и состязания, известные античности и многим средневековым европейским и восточным культурам. В читателе равивается эстетство.

Ситуация № 3. Писатель в позиции: $H = h_1 + h'_1$; читатель: $H = h_1 + h'_1$. Писатель смотрит на себя как на естествоиспытателя, поставляющего читателю факты в правдивом описании. Развивается «литература факта», «жизненных документов». Писатель тяготеет к очерку. «Художественность» — уничижительный эпитет, равнозначный «салонности» и «эстетству».

Ситуация № 4. Писатель в позиции: $H = h_1 + h'_1$; читатель: $H = h_2 + h'_2$. Писатель и читатель парадоксально поменялись местами. Писатель рассматривает свое произведение как жизненный документ, рассказ о подлинных фактах, а читатель настроен эстетски. Предельный случай: нормы искусства накладываются на жизненные ситуации — бой гладиаторов в римском цирке; Нерон, оценивающий пожар Рима по законам театральной тра-

гедии; Державин, повесивший, по словам Пушкина, пугачевца «из пиитического любопытства». (Ср. ситуацию в «Паяцах» Леонкавалло — жизненная трагедия воспринимается зрителем как театральная.). У Пушкина:

Холодная толпа взирает на поэта,
Как на заезжего фигляра: если он
Глубоко выразит сердечный, тяжкий стон,
И выстраданный стих, пронзительно-унылый,
Ударит по сердцам с неведомою силой,—
Она в ладони бьет и хвалит, иль порой
Неблагосклонною кивает головой.

Все охарактеризованные ситуации представляют крайние случаи и воспринимаются как насилие над некоторой интуитивно данной нормой читательского отношения к литературе. Нас они интересуют как заложенные в самой основе диалектики «писательского» и «читательского» взгляда на литературный текст, в самих своих крайностях проясняющие его конструктивную природу. Нормой же является другое: «писательская» и «читательская» системы различны, но каждый владеющий литературой как неким единым культурным кодом совмещает в своем сознании оба этих различных подхода, подобно тому как всякий владеющий тем или иным естественным языком совмещает в своем сознании анализирующие и синтезирующие языковые структуры.

Но один и тот же художественный текст при взгляде на него с позиции адресанта или адресата выступает как результат исчерпания разной энтропии и, следовательно, носитель разной информации. Если не учитывать тех интересных изменений в энтропии естественного языка, которые связаны с величиной β и о которых речь еще будет идти, то формулу энтропии художественного текста можно будет выразить так:

$$H=H_1+H_2, \text{ где } H_1=h_1+h'_1, \text{ а } H_2=h_2+h'_2$$

Но поскольку H_1 и H_2 в предельном случае, грубо говоря, охватывает всю лексику данного естественного языка, то становится объяснимым факт значительно большей информативности художественного текста по сравнению с нехудожественным.

2 Проблема значения в художественном тексте

Существует весьма распространенное предубеждение, согласно которому структуральный анализ призван отвлечь внимание от содержания искусства, его общественно-нравственной проблематики ради чисто формальных штудий, статистического учета «приемов» и тому подобного. У неподготовленного читателя, заглянувшего в работу, выполненную на достаточно высоком уровне формализации, создается впечатление, что живое тело художественного произведения только подвергается разъятию ради подведения тех или иных его сторон под абстрактные категории. А поскольку сами эти категории определяются в терминах странных и незнакомых, то невольно возникает чувство тревоги. Каждому мерещится свое привычное пугало: одним — убийство искусства, другим — проповедь «чистого искусства», злокозненная безыдейность. Самое забавное, что эти два обвинения часто предъявляются одновременно.

При этом, иногда с добросовестным непониманием, а иногда в жару полемики, уводящей за пределы корректных приемов научного спора, ссылаются на высказывания как сторонников формальной школы 1920-х годов, так и современных структуралистов о необходимости изучать искусство как совершенно замкнутую, имманентную систему.

Утверждение, что структурно-семиотическое изучение литературы уводит от вопроса содержания, значения, общественно-этической ценности искусства и его связи с действительностью, основано на недоразумении.

Само понятие знака и знаковой системы неотрывно связано с проблемой значения. Знак выполняет в культуре человечества функцию посредника. Цель знаковой деятельности — передача определенного содержания.

Уход от значения не может быть результатом того метода, который в центр ставит исследование самой проблемы семиозиса. Именно изучение того, что же означает *«иметь значение»,* что такое акт коммуникации и какова его общественная роль,— составляет сущность семиотического подхода. Однако для того, чтобы понять содержание искусства, его общественную роль, его связь с нехудожественными сторонами человеческой деятельности, мало доброго желания, мало и бесконечного повторения общеизвестных и слишком общих истин. Вряд ли кто-нибудь сейчас будет спорить с тем, что общественная жизнь определяет облик искусства. Но разве, еще раз повторив этот ни у кого не вызывающий сомнений тезис, мы можем компенсировать неумение объяснить, чем текст Достоевского отличается от текста Толстого? И почему одинаковые условия порождают различные художественные произведения?

Но почему же сторонники структурального подхода говорят о необходимости изучения произведения как синхронно замкнутой структуры, о закономерности интереса к имманентному анализу текста? Разве это не уход от проблемы внеэстетического значения произведения?

Позволим себе прибегнуть к примеру. Перед вами книга. Книга эта содержит очень важные для вас истины, но написана на незнакомом языке. Вы не лингвист и специально вопросами языкознания не интересуетесь, изучение языка как самоцель вас тоже не интересует. Что вас привлекает к книге? Желание узнать ее содержание. Вы будете, конечно, правы, когда скажете, что, кроме него, вам вообще ни до чего в этой книге дела нет. Таков естественный подход всякого, обращающегося к любой знаковой системе.

Однако представим себе человека, который бы сказал: я хочу знать содержание этой книги, но не хочу понимать языка, на котором она написана. Ему, естественно, сообщили бы, что это невозможно. Для того чтобы получить сообщение, надо владеть языком, на котором оно написано. А если уж человек решился овладеть языком, ему неизбежно придется отвлечься от содержания тех или иных предложений и изучить их форму. Известно, что учебники иностранного языка не отличаются особенной глубиной развиваемых в них идей — у них другая задача: научить владению языком как определенной си-

стемой, способной служить средством передачи любого содержания. Если считать это формализмом, то придется признать в качестве образца борьбы с этим злокозненным подходом утверждение Митрофана о том, что дверь — прилагательное, «потому что она приложена к своему месту. Вон у чулана шеста неделя дверь стоит еще не навешана: так та покамест существительна». Мы часто предполагаем, что это — глупость, между тем слова Митрофана нечто совсем иное — это здравый смысл, который не признает абстракций и желает решать вопросы с точки зрения существа, а не с точки зрения метода. Еще ярче это проявляется в известном замечании Простаковой по поводу того, как разделить найденные «триста рублев» троим поровну: «Врет он, друг мой сердечный! Нашел деньги, ни с кем не делись. Все себе возьми, Митрофанушка. Не учись этой дурацкой науке». Не будем смеяться над Простаковой, а проанализируем ее слова. Права ли она? Бесспорно, если смотреть на задачу с точки зрения здравого смысла, а не стремления овладеть формальными правилами арифметики (не касаемся моральной стороны высказывания Простаковой: с точки зрения математика, то есть извращенного человека, привыкшего глядеть не на «сущность» явления, а на правильность производимых операций, «альтруистический» ответ: «Все отдай, Митрофанушка, не учись этой эгоистической науке!» — не менее нелеп). Но Цыфиркин учит Митрофана совсем не тому, как нравственно, полезно или выгодно поступать, а тому, как осуществлять деление целых чисел. Можно по-разному относиться к обучению арифметике или грамматике, но нельзя опровергнуть того, что для овладения этими науками их следует — на определенном этапе — представить как имманентные, замкнутые структуры знаний.

Из этого не следует, что, изучив язык как имманентную систему, мы не будем им в дальнейшем пользоваться для получения определенных — уже содержательных — сообщений. Наш интерес к содержательной стороне будет столь велик, а владение формальным механизмом языка столь автоматично, что мы вообще сможем о нем забывать, вспоминая, что мы пользуемся определенным механизмом лишь в общении с иностранцами или детьми, то есть тогда, когда этот аппарат будет нарушаться.

Итак, имманентное изучение языка — путь (и существенный) *к содержанию* того, что на нем написано.

Но тогда сразу же выдвигаются две стороны одного общего вопроса: как построен художественный текст в своей внутренней, имманентной (синтагматической) конструкции и какое он имеет значение, то есть каковы его семантические связи с внеположенными ему явлениями.

Но прежде чем говорить об этом, следует поставить вопрос: что же значит «иметь художественное значение?» Ответить на него труднее, чем это может показаться вначале. Это значит вообще «иметь значение?» Б. А. Успенский, вслед за К. Шенноном, определяет значение, «как инвариант при обратимых операциях перевода»[1]. Это определение выражает, видимо, наиболее точно понятие значения. Рассмотрим некоторые специальные аспекты понятия значения во вторичных моделирующих системах.

Проблема значений — одна из основных для всех наук семиотического цикла. В конечном итоге, целью изучения любой знаковой системы является определение ее содержания. Особенно остро это ощущает исследователь вторичных моделирующих систем: изучение культуры, искусства, литературы как знаковых систем в отрыве от проблемы содержания теряет всякий смысл. Однако нельзя не видеть, что именно содержание знаковых систем, если только не удовлетворяться чисто интуитивными представлениями о значениях, наиболее сложно для анализа. В этой связи представляется полезным вообще уточнить представление о природе знака и его значении.

Несмотря на то, что понятие системности знаков лежит в самой основе структурального понимания этого вопроса, практически широко распространено значительно более упрощенное толкование. Часто приходится сталкиваться с атомарным пониманием природы знака. Единство обозначаемого и обозначающего подчеркивается значительно чаще, чем неизбежность включения знака в более сложные системы. А между тем это первое свойство представляется лишь проявлением второго. При рассмотрении той стороны знака, которую связывают с планом выражения, системность подчеркивается чаще. Возможность перекодировки одной системы выражения в другую (например, звуковой в графическую) — оче-

видный факт, который не дает оспорить мысль о том, что материальность знака реализуется прежде всего через создание определенной реляционной системы. Из этого вытекает, что в плане выражения существование отдельного, атомарного, внесистемного знака просто невозможно.

Однако необходимо признать, что и содержания знаков могут мыслиться лишь как связанные определенными отношениями структурные цепочки. Сущность каждого из элементов ряда содержания не может быть раскрыта вне отношения к другим элементам. Факт, который не может быть ни с чем сопоставлен и не включается ни в один класс, не может составить содержания языка. Из сказанного следует, что значение возникает в тех случаях, когда мы имеем хотя бы две различные цепочки-структуры. В привычных терминах одну из них можно определить как план выражения, а другую — как план содержания. При перекодировке между определенными парами элементов, разными по своей природе, будут устанавливаться соответствия, причем один элемент в своей системе будет восприниматься как эквивалентный другому в его системе. Подобное пересечение двух цепочек структур в некоей общей двуединой точке мы будем называть знаком, причем вторая из цепочек — та, с которой устанавливается соответствие,— будет выступать как содержание, а первая — как выражение. Следовательно, проблема содержания есть всегда проблема перекодировки[2]. Правда, само разделение двух планов — содержания и выражения — обладает известной условностью (аналогичную мысль высказывал Л. Ельмслев), поскольку установление эквивалентности между элементами двух разных систем — наиболее частый, но не единственный случай образования значений. Можно указать на семиотические системы, претендующие на универсальность, которые принципиально не допускают подстановки значений из структуры другого ряда. Здесь мы будем иметь дело с реляционными значениями, возникающими в результате выражения одного элемента через другие внутри одной системы. Этот случай можно определить как внутреннюю перекодировку.

Попутно следует заметить, что подобный подход ослабляет абсолютность противопоставления планов содержания и выражения, в принципе допуская их обратимость. Конечно, коммуникационные цели предъявляют к

каждому из этих планов особые требования и практически делают их связь однонаправленной. Однако в сфере теории таких ограничений не существует. Так, на уроке языка, разговаривая с учениками, не владеющими русской речью, учитель показывает на стол и говорит «стол». В этом случае вещи будут выступать в качестве знаков метаязыка, содержание которых будут составлять слова.

Вторичные моделирующие системы представляют собой структуры, в основе которых лежит естественный язык. Однако в дальнейшем система получает дополнительную, вторичную структуру идеологического, этического, художественного или какого-либо иного типа. Значения этой вторичной системы могут образовываться и по способам, присущим естественным языкам, и по способам других семиотических систем. Таким образом, представляется целесообразным указать на некоторые теоретически возможные способы образования значений, а затем проследить, какие из них и каким образом могут реализовываться в конкретном историко-литературном материале.

Значение образуется путем внутренней перекодировки. Возможны семиотические системы, в которых значение образуется не путем сближения двух цепочек структур, а имманентно, внутри одной системы. Приведем пример простого алгебраического выражения $a=b+c$. Очевидно, что знак «а» имеет здесь определенное содержание. Однако это содержание не вытекает из каких-либо связей с внеположенными этому равенству системами. Мы можем приписать ему внешнее значение, подставив под «а», например, определенный численный показатель, но отсюда отнюдь не вытекает, что при отказе от подобных подстановок эти знаки не будут иметь значений. Их значение будет иметь реляционную природу — оно будет выражать отношение одних элементов системы к другим. Содержанием «а» является в нашем примере «b+c». В общесемиотическом смысле вполне можно представить себе системы с именно такой природой содержания знаков. К ним, видимо, можно отнести математические выражения, а также непрограммную и не связанную с текстом музыку. Конечно, вопрос о значении музыкального знака сложен и, видимо, всегда включает связи с экстрамузыкальными реальными и идейно-эмоциональными рядами, но безусловно, что эти связи

носят значительно более факультативный характер, чем, например, в языке, и мы можем себе представить, хотя бы условно, чисто музыкальное значение, образуемое отношениями звучащих рядов, вне каких-либо экстрамузыкальных связей[3]. В том случае, когда перед нами, как это имеет место в музыке, значение образуется соотнесенностью ряда элементов (или цепочек элементов) внутри структуры, можно говорить о *множественной внутренней перекодировке.*

Значения образуются путем внешней перекодировки. Этот случай кажется нам более привычным, ибо он представлен в естественных языках. Устанавливается эквивалентность между двумя цепочками — структурами разного типа и их отдельными элементами. Эквивалентные элементы образуют пары, объединяемые в знаки. Следует подчеркнуть, что эквивалентными оказываются разнотипные структуры. Хотя трудно установить принципиальную разницу между такими видами перекодировки, как перевод звуковой формы в графическую или с одного языка на другой, с одной стороны, и дешифровка содержания, с другой, однако очевидно, что чем дальше отстоят взаимоуравниваемые в процессе перекодировки структуры друг от друга, чем отличнее их природа, тем содержательнее будет сам акт переключения из одной системы в другую.

Сближение двух рядов — наиболее распространенный случай образования значений в естественных языках. Его можно определить *как парную внешнюю перекодировку.*

Однако во вторичных моделирующих системах мы будем сталкиваться и со *множественными внешними перекодировками* — сближением не двух, а многих самостоятельных структур, причем знак будет составлять уже не эквивалентную пару, а пучок взаимоэквивалентных элементов разных систем.

Можно заметить, что планы выражения и содержания (если не касаться вопроса об их обратимости) более или менее естественно выделяются при перекодировках третьего типа. Остальные же случаи (внутренние и множественные внешние перекодировки), по сути дела, не поддаются подобной интерпретации.

Все перечисленные выше виды образования значений присутствуют во вторичных моделирующих системах, проявляясь с той или иной степенью полноты. Имма-

нентно-реляционные значения будут особенно ярко выявляться в тех вторичных семиотических системах, которые претендуют на всеобщность, монопольный охват всего мировоззрения, систематизацию всей данной человеку действительности. Ярким примером системы с доминирующей внутренней перекодировкой во вторичных моделирующих системах художественного типа является литературный романтизм.

Если мы возьмем значение такого понятия в системе романтизма, как «гений», «великий дух», то содержание его легко можно будет получить, определив отношение этого понятия к другим понятиям системы. Укажем на некоторые из оппозиций, которые позволяют раскрыть содрежание понятия

гений — толпа

Эта антитеза накладывается на оппозиции: «величие — ничтожество», «необычность, исключительность — пошлость, заурядность», «духовность — материальность», «творчество — животность», «мятеж — покорность» и т. п. Все первые понятия этих двучленных оппозиций, с одной стороны, и все вторые — с другой, выступают как варианты некоего архизначения, которое тем самым дает нам с определенной приближенностью содержание этого понятия в рамках структуры романтического сознания. Однако мы можем еще более уточнить его значение, если вспомним, что в системе романтического мышления «гений» включается и в иные антитезы. Таковыми будут, например, противопоставление его свободному и прекрасному патриархальному народу (здесь понятие будет включаться в оппозиции: эгоизм — альтруизм; своеволие — вера в предания и заветы отцов; мертвая душа — сила чувства; рационализм — жизнь сердца; безверие — религиозность) или идеальному женскому образу (возникают оппозиции: трагическая разорванность — гармоническая цельность; безобразие, как выражение дисгармонии — красота; принадлежность миру трагического зла — добро и др.). Как мы видим, архитип[4] понятия «гений» в этих случаях весьма различен. И все же они входят в одну систему, и, следовательно, все эти архитипы воспринимаются как варианты одного архитипа второго ряда, между различиями устанавливается отношение эквивалентности. Так образуется значение. Таким

образом, мы можем получить достаточно ясное представление о понятии «гений», изучив его отношение к другим понятиям системы и всей системе в целом. Однако выхода за пределы этой системы, с точки зрения романтика, не требуется. Вопрос об объективном значении, о том, что́ те или иные понятия означают на языке иного мышления, в пределах романтического сознания принципиально не возникает. Зато в реалистической художественной системе вопрос о соотношении значения понятия в структуре (идей или стиля) с внесистемным значением сразу же занимает первостепенное место. Средством выявления этого значения выступает внешняя перекодировка, демонстративное обнажение возможности переключения из одной системы (идей или стиля) в другую. Так, Пушкин, уже смотрящий на романтическую структуру глазами реалиста, стремился раскрыть значение романтической системы стиля, перекодируя его в иной стилистический регистр:

Он мыслит: «Буду ей спаситель.
Не потерплю, чтоб развратитель
Огнем и вздохов и похвал
Младое сердце искушал;
Чтоб червь презренный, ядовитый
Точил лилеи стебелек;
Чтобы двухутренний цветок
Увял еще полураскрытый».
Все это значило, друзья:
С приятелем стреляюсь я.

Показательно, что романтическая фразеология Ленского выступает как выражение, а авторская речь — как ее объективное содержание. Структура неромантического повествования воспринимается здесь не как один из многих возможных способов выражения [5], а как содержание, структура самой действительности.

Более сложен случай, когда автор не сопоставляет два стиля, подразумевая, что один из них — ложный, неестественный и напыщенный, а другой — правдивый, воплощающий самое истину, а стремится проникнуть в сущность действительности, поняв ограниченность любой из кодирующих систем. Здесь мы сталкиваемся с множественной внешней перекодировкой. Значение возникает из уравнивания различного, из установления эк-

вивалентности нескольких, очень непохожих семантических систем первого ряда. Многократность перекодировки позволяет построить общее для разных систем семантическое ядро, которое воспринимается как значение, выход за пределы знаковых структур в мир объекта.

При этом необходимо подчеркнуть, что множественность внешней перекодировки получает различный смысл в разных структурах. В одних она может служить цели построения из ряда субъективных систем объективного их инварианта — действительности. Так построен «Герой нашего времени». Автор дает некую множественность субъективных точек зрения, которые, взаимопроектируясь, раскрывают свое общее содержание — действительность. Но возможно и обратное, например в комедиях Тика или некоторых драмах Пиранделло: многократные перекодировки утверждают отсутствие объективной действительности. Реальность, которая распадается на множество интерпретаций в такой системе, — мнимая. С точки зрения автора, действительность — лишь знак, содержанием которого являются бесконечные интерпретации[6]. В первом случае интерпретация — знак, а действительность — содержание: во втором — действительность — знак, а интерпретация — сущность, содержание.

Не следует забывать, что теоретически различные системы образования значений в реальных вторичных моделирующих системах часто сосуществуют. Мы можем выделить в одной и той же системе, например, значения, возникающие в результате внутренней и внешней перекодировки. Так, анализируя идеи Руссо, мы можем пойти по пути выявления содержания отдельных понятий или системы в целом, раскрывая связи их с определенными рядами действительности, например, изучая объективное экономическое значение идеалов Руссо, связь его представлений с социальной практикой тех или иных общественных сил его эпохи. Мы можем пойти по пути определения значения идей (напомню, что мы определяем в данном случае не значение слов, а значение идей, выраженных словами) Руссо, сопоставив их с идеями других структурных рядов, например, сравнивая понятие «народ» у Руссо с соответствующими представлениями Вольтера, Мабли, Радищева, Гоббса и других. Однако можно пойти и по иному пути, пытаясь определить

значение элемента путем выяснения его отношения к другим элементам этой же системы. Такое имманентное значение мы получим, например, если изучим отношение понятия «народ» у Руссо к понятиям «человек», «разум», «нравственность», «власть», «суверенитет» и др. Правда, имманентность значений здесь будет, конечно, не столь безусловна, как, например, в математическом выражении, ибо, выясняя реляционное семантическое содержание, мы не можем отвлечься и от множественных внесистемных, с точки зрения мировоззрения Руссо, значений этих терминов. Однако внесистемные значения, неизбежно присутствуя, не составляют в данном случае главного, а порой могут даже становиться источниками заблуждений [7].

Все эти соображения чрезвычайно существенны для решения вопроса о природе содержания вторичных моделирующих систем. Попытаемся проиллюстрировать их на примере анализа некоторых сторон стиля Лермонтова.

Романтическая лирика Лермонтова дает весьма последовательную моностилистическую структуру. Это является следствием всеобъемлющего характера романтического субъективизма. Мир авторского «я»—единственный. Он не соотносится ни с миром реальности, ни с миром какой-либо другой личности. Поэтому, с точки зрения романтика, возможность эквивалентности его поэтического мира и реальности или мира, наблюдаемого другим, например, более прозаическим человеком,—исключается. Романтическая система как целое принципиально (с точки зрения романтизма)не подлежит перекодировке. Как целое она единственна, составляет собой универсум данного поэта, и, следовательно, семантического значения (выражения в другой системе) не имеет. На заре русского предромантизма А. М. Кутузов сочувственно цитировал слова Якоба Бёме: «Ангелы и диаволы находятся неподалеку друг от друга; однако же Ангел, быв посреди Ада, находится в Раю и не видит Ада, тако же и диавол, быв посреди Рая, находится в Аду и не видит Рая» [8].

В системе, которая строится на подобных принципах, значения будут возникать не за счет установления эквивалентности ее элементов элементам другой системы, а в их внутреннем отношении друг к другу. Так, гармонический душевный мир героини романтической поэ-

мы — антитеза трагической разорванности героя, ее доброта противопоставлена его демонизму, ее вера — бездне его безверия, ее любовь — его ненависти, а ее красота — часто — его безобразию. Таким образом, героиня не имеет ни самостоятельного характера, ни самостоятельного значения. Она — дополнительная величина по отношению к образу героя, его идеал, его идеальное инобытие (поэтому разница пола иногда здесь совершенно не обязательна, и, переводя «Сосну» Гейне, Лермонтов снял этот дифференцирующий признак: сосна и пальма у него — обе женского рода) [9]. Значение элементов возникает в их отношении.

То же можно сказать о семантике романтического пейзажа. С этим связано стилистическое единство романтического творчества Лермонтова [10].

Выход писателя за пределы романтического сознания определил новый подход к проблеме значений. Возникает вопрос об объективном значении знаков и структур. Лермонтов начинает допускать возможность увидеть одно и то же явление с двух точек зрения. Это приводит к появлению произведений, в которых демонстративно пересказывается одно и то же содержание в разных семантических ключах и в разных стилистических тональностях. Такая двузначность характерна для поэмы «Сашка»:

Луна катится в зимних облаках,
Как щит варяжский или сыр голландской.

«Щит варяжский» и «сыр голландской» (можно отметить антитезу не только лексическую, но и грамматическо-стилистическую — торжественное «ий» и разговорное «ой») взаимоэквивалентны, так как имеют общее значение на уровне реальности (луна). Причем отношение между ними не адекватно снижению романтического стиля в приведенном нами выше примере из «Евгения Онегина». Там романтический стиль выступает как ложная вычурность (не случайно определение романтизма Белинским — «век фразеологии» — или лермонтовская антитеза «ложной мишуры» и «правды голоса благородного»), противопоставленная простой истине. Таким образом, соотношение было единонаправленным, напоминая отношение содержания и выражения в языке. В «Сашке» система иная: перед нами две равноправные

точки зрения, а значением является не одна из них, а их отношение. Связь цепочек-структур здесь не одно-, а взаимонаправленная. Это подчеркивается устойчивым приемом: введением параллельных по реальному содержанию, но резко противопоставленных по стилю строф:

Он был мой друг. С ним я не знал хлопот,
С ним чувствами и деньгами делился;
Он брал на месяц, отдавал чрез год,
Но я за то ни мало не сердился
И поступал не лучше в свой черед;
Печален ли, бывало, тотчас скажет,
Когда же весел, счастлив — глаз не кажет.
Не раз от скуки он свои мечты
Мне поверял и говорил мне *ты*;
Хвалил во мне, что прочие хвалили,
И был мой вечный визави в кадрили.

***

Он был мой друг. Уж нет таких друзей...
Мир сердцу твоему, мой милый Саша!
Пусть спит оно в земле чужих полей,
Не тронуто никем, как дружба наша,
В немом кладбище памяти моей.
Ты умер, как и многие, без шума,
Но с твердостью. Таинственная дума
Еще блуждала на челе твоем,
Когда глаза сомкнулись вечным сном;
И то, что ты сказал перед кончиной,
Из слушавших не понял ни единый.

Еще пример:

Москва — не то: покуда я живу,
Клянусь, друзья, не разлюбить Москву.
Там я впервые в дни надежд и счастья
Был болен от любви и любострастья.

***

Москва, Москва!.. люблю тебя как сын,
Как русский,— сильно, пламенно и нежно!
Люблю священный блеск твоих седин...

Приведенные примеры показывают, что пласт «романтического» стиля («щит варяжский») — не только предмет снижения и пародирования. Ни тот, ни другой

пласт не представляют собой значения в чистом виде: оно возникает в результате их взаимопроекции.

Подобное построение отражало усложненный образ действительности. Из представления, согласно которому действительность — это то, что дано обыденному, простому взгляду, вырабатывается другое: действительность — это взаимопересечение различных точек зрения, позволяющее выйти за пределы ограниченности каждой из них. Носителем значения становится не какой-либо стилистический пласт, а пересечение многих контрастных стилей (точек зрения), дающее некое «объективное» (надстилевое) значение. Блестящим примером такого построения является стиль «Героя нашего времени». Лермонтов постоянно пользуется приемом перекодировки, показывая, как наблюдаемое с одной точки зрения выглядит с другой. Действительность раскрывается как взаимоналожение аспектов. Так, характер Печорина дан нам глазами автора, Максима Максимовича, самого Печорина и других героев. Суждения каждого из них, начиная с Максима Максимовича, считающего, что англичане «ввели моду скучать», так как «они всегда были отъявленные пьяницы», ограниченны. Но каждое суждение содержит и ту часть истины, которая выявляется от их пересечения.

В основе стиля «Героя нашего времени» — сложная система перекодировок, раскрывающая родство внешне различных точек зрения и отличие сходных. Так, романтическая антитеза кавказского («экзотического») и русского («обыденного») этноса снимается утверждением единства народной (наивной) точки зрения. Это структурно раскрывается легкостью и естественностью, с какой непереводимые идиомы языка и обычаев народов Кавказа перекодируются в формы русского народного сознания: «Эй, Азамат, не сносить тебе головы,— говорил я ему,— яман будет твоя башка!» «— Как же у них празднуют свадьбу?» — в этом вопросе автора Максиму Максимовичу звучит ожидание экзотики, но ответ демонстративно переводит этнографическую необычность в стиль обыденной повседневности и подчеркнутых русизмов:

«— Да *обыкновенно*. Сначала мулла прочитает им что-то из Корана, потом дарят молодых». Это «обыкновенно» и «молодые» дают стилевой ключ всей картине, рисующей полную обратимость понятий. Пирующие чер-

кесы — «честная компания», певец-акын — это «бедный старичишка», который «бренчит на трехструнной... забыл по-ихнему... ну, да вроде нашей балалайки». Черкесские танцы перекодированы в формы русского деревенского пляса: «Девки и молодые ребята становятся в две шеренги, одна против другой, хлопают в ладоши и поют»[11]. Полное понимание Максимом Максимовичем мира горцев («Хотя разбойник он, а все-таки был моим кунаком». Или — о Казбиче, убившем отца Бэлы: «Конечно, по-ихнему <...> он был совершенно прав») и полное непонимание им Печорина весьма показательны. Понятия Печорина не перекодируются в системе Максима Максимовича. Он для него «с большими странностями». «Исполнив долг свой, сел я к нему на кровать и сказал: «Послушай, Григорий Александрович, признайся, что нехорошо».

— Что нехорошо?

— Да то, что ты увез Бэлу... <...>.

— Да когда она мне нравится?..

Ну, что прикажете отвечать на это? Я стал втупик»[12].

Очень сложно соотношение Печорина с персонажами, окружающими его, в «Княжне Мери». Разными сторонами своего характера он проецируется на разных персонажей. Лермонтов демонстративно заставляет противоположных по характеру героев пользоваться одной и той же фразеологией:

Печорин: «Жены местных властей <...> привыкли на Кавказе встречать под нумерованной пуговицей пылкое сердце и под белой фуражкой образованный ум»[13].

Грушницкий: «И какое им дело, есть ли ум под нумерованной фуражкой и сердце под толстой шинелью»[14].

Печорин (пародируя стиль речи «русской барышни»):

«Года через два выйдет замуж за урода, из покорности к маменьке и станет себя уверять, что она несчастна, что она одного только человека и любила <...>, но что небо не хотело соединить ее с ним, потому что на нем была солдатская шинель, хотя под этой толстой, серой шинелью билось сердце страстное и благородное»[15].

Между Печориным и Грушницким устанавливается особая система отношений: одинаковые выражения рас-

крывают разницу характеров. Но разница не может снять того, что все же они говорят одно и то же и, следовательно, в определенном отношении эквивалентны. Мы получаем возможность увидеть Печорина глазами Грушницкого и Грушницкого глазами Печорина. Вокруг Печорина — целая система героев, которые как бы переводят его сущность на язык другой системы и тем самым эту сущность выявляют. Причем здесь дается целая гамма от наиболее далеких типов сознания до тождественных. Формула: «другой, но тождественный» тоже может рассматриваться как частный случай перекодировки (с нулевым изменением) — средство сделать систему явной для себя. Такую роль играет дневник Печорина — инобытие его личности — и образ доктора Вернера. Причем если Печорин и Грушницкий настолько далеки, что автор может дать им произносить сходные речи, то Печорин и Вернер настолько тождественны, что всякое словесное общение между ними делается бесполезным: бессмысленные реплики, которыми они обмениваются,— лишь знаки полного тождества невысказанных мыслей: «Мы часто сходились вместе и толковали вдвоем об отвлеченных предметах очень серьезно, пока не замечали оба, что мы взаимно друг друга морочим. Тогда, посмотрев значительно друг другу в глаза, как делали римские авгуры, по словам Цицерона, мы начинали хохотать и, нахохотавшись, расходились, довольные своим вечером». Или: «...Вернер взошел в мою комнату. Он сел в кресла, поставил трость в угол, зевнул и объявил, что на дворе становится жарко. Я отвечал, что меня беспокоят мухи,— и мы оба замолчали» [16]. Мы получаем ряд оценок Печорина: «Славный был малый», «немножечко странен», человек, с которым «непременно должно соглашаться», «глупец я или злодей?», «видно, в детстве был маменькой избалован», «странный человек», «опасный человек», «есть минуты, когда я понимаю Вампира! ... А еще слыву добрым малым», «одни скажут: он был добрый малый, другие — мерзавец», странствующий офицер «да еще с подорожной по казенной надобности», «герой нашего времени». Но одновременно мы получаем сведения и о системах, в терминах которых герой так описывается, и о характере отношения этих систем к описываемому объекту (Печорину).

Мы видим, что структура, значение которой образуется в результате взаимной перекодировки многих си-

стем-цепочек, позволяет в наибольшей мере выходить вообще за пределы каждой конкретной системности. Это соответствует природе значений в некоторых типах реалистического искусства.

Перекодировка органически связана с проблемой эквивалентности. Вопрос этот приобретает особое значение в связи с тем, что эквивалентность элементов на различных уровнях является одним из основных организующих принципов поэзии и, шире, художественной структуры вообще. Ее можно проследить на всех уровнях, от низших (тропы, ритмика) до высших (композиционная организация текста). Однако сложность вопроса в значительной мере состоит в том, что само понятие эквивалентности во вторичных моделирующих системах художественного типа имеет иную природу, чем в структурах первичного (лингвистического) типа. В этом случае эквивалентными (на семантическом уровне) считаются элементы, однозначные по отношению к общему денотату, ко всей семантической системе в целом и к любому ее элементу, ведущие себя одинаково в одинаковом окружении и, как следствие, поддающиеся взаимной перестановке. При этом необходимо учитывать, что значительно чаще, чем полная семантическая эквивалентность, с которой в основном будет иметь дело переводчик, а не человек, производящий семантические трансформации в пределах одного языка, встречается семантическая эквивалентность на определенном уровне. Рассмотрим слова: «есть» — «жрать» и «спать» — «дрыхать». Взятые на уровне сообщения, которое безразлично к стилистической окраске, первые два (равно как и два вторые) слова будут эквивалентными. Но для сообщения, включающего, например, информацию об отношении говорящего к действиям объекта, они не будут эквивалентными. И, наконец, мы можем представить себе сообщение с доминирующей стилистической нагрузкой, в котором первое и третье и второе и четвертое слова будут попарно эквивалентными.

Эквивалентность семантических единиц художественного текста реализуется иным путем: в основу кладется сопоставление лексических (и иных семантических) единиц, которые на уровне первичной (лингвистической) структуры могут заведомо не являться эквивалентными. Более того, часто писатель стремится положить в основу художественного параллелизма наиболее удален-

ные значения, явно относящиеся к денотатам разного типа. Затем строится вторичная (художественная) структура, в которой эти единицы оказываются в положении взаимного параллелизма, и это становится сигналом того, что в *данной* системе их следует рассматривать в качестве эквивалентных. Происходит нечто, прямо противоположное явлению семантической эквивалентности в языке, но возможное только на основе устойчивого опыта языкового общения.

Эквивалентность семантических элементов художественной структуры не подразумевает ни одинакового отношения к денотату, ни тождественности отношений к остальным элементам семантической системы естественного языка, ни одинакового отношения к общему окружению. Напротив, все эти отношения на языковом уровне могут быть отличными. Однако, поскольку художественная структура *устанавливает* между этими *различными* элементами состояние эквивалентности, воспринимающий начинает предполагать существование иной, отличной от общеязыковой, семантической системы, в составе которой эти элементы оказываются в одинаковом отношении к смысловому окружению. Так создается особая семантическая структура данного художественного текста. Но дело не ограничивается этим: эквивалентность неэквивалентных элементов заставляет предполагать, что знаки, имеющие на языковом уровне разные денотаты, на уровне вторичной системы обладают общим денотатом. Так, «сыр» и «щит», имеющие на языковом уровне различные денотаты, в поэтическом тексте Лермонтова получили общий — «луна». Вместе с тем ясно, что «луна» как общеязыковый денотат не может обозначаться знаками «сыр» и «щит», тем более одновременно. Так может обозначаться лишь луна как элемент особой картины мира, созданной Лермонтовым. Следовательно, необходимо отказаться от традиционного представления, согласно которому мир денотатов вторичной системы тождествен миру денотатов первичной. Вторичная моделирующая система художественного типа конструирует *свою* систему денотатов, которая является не копией, а моделью мира денотатов в общеязыковом значении.

Классифицируя различные типы значений, следует различать два случая эквивалентности рядов-цепочек в пределах знаковых систем: перекодировку в сфере се-

мантики и перекодировку в сфере прагматики. «Щит варяжский или сыр голландской» следует рассматривать как семантическую перекодировку, так как здесь эквивалентными становятся семантически различные элементы [17]. Прагматическая перекодировка возникает тогда, когда реализуется возможность стилистически различного повествования об одном и том же объекте. Изменяется не модель объекта, а отношение к ней, то есть моделируется новый субъект.

Приведем пример прагматической перекодировки:

Насмешкой горькою обманутого сына
Над промотавшимся отцом.
(М. Ю. Лермонтов. «Дума»).

Мы — продукты атомных распадов.
За отцов продувшихся —
расплата.
(А. Вознесенский. «Отступление
в ритме рок-н-ролла»).

«Промотавшиеся отцы» и «продувшиеся отцы» — и объект-понятие и объект-денотат — демонстративно совпадают. Изменяется прагматика. Причем, если в стихотворении Вознесенского художественное значение семантического типа образуется рядом сложных звуковых оппозиций внутри текста («расплата» — «распадов», «продукты» — «продувшихся» и др.), то прагматическое значение раскрывается в определенной мере внетекстовым сопоставлением со стихами Лермонтова [18].

В этом смысле наиболее ранним в пределах русской литературы примером образования новых значений на прагматическом уровне может служить размышление автора «Слова о полку Игореве», о том, как строить повествование: «по былинам сего времени» или «по замышлению Бояню». Показательны образцы того, как воспел бы Боян поход Игоря Святославича, и противопоставление ему своего стиля.

Следует, однако, подчеркнуть, что разделение перекодировок на семантические и прагматические в художественном тексте чаще всего возможно лишь в порядке исследовательской абстракции. На самом деле перед нами, как правило, — сложные сочетания обеих систем. Более того: одни и те же сближения в одних структур-

ных связях могут выступать как семантические, а в других — как прагматические.

Сказанное подтверждает, что, рассматривая содержание художественного текста только на уровне языкового сообщения, мы проходим мимо сложной системы значений, создаваемых собственно художественной структурой.

Можно высказать предположение, что классификация значений вторичных моделирующих систем художественного типа по способу установления эквивалентности между смысловыми элементами может оказаться полезной при построении структуральной теории тропов и шире — художественных значений вообще, а разделение на семантический и прагматический тип перекодировки — при изложении проблем стилистики в свете семиотических идей.

Значения, образуемые в результате внешних перекодировок, можно определить как парадигматические, внутренних — как синтагматические. В дальнейшем мы еще вернемся к этим важнейшим принципам образования художественных значений. Сейчас отметим лишь одну сторону их соотнесенности. Системы, построенные *только* на основе синтагматических или *только* парадигматических значений, в реальных художественных текстах, видимо, невозможны. Чаще всего встречается *доминирование* одного типа значений над другим. При этом можно отметить одну закономерность: чем жестче организована одна из этих систем, тем свободнее в пределах данной структуры построение другой. Так, непрограммная (и не вокальная) музыка строится на основе очень жесткой синтагматики — главным элементом значения будет отношение сегментов текста к их текстовому окружению. Зато семантика каждого элемента — отношение его к любым экстрамузыкальным рядам — представляет тот свободный структурный резерв, который упорядочивается каждым слушателем в процессе его восприятия. Чем жестче задано отношение порядка сегментов текста, тем свободнее семантическое отнесение элементов музыкального текста к внемузыкальным представлениям.

В противоположной структуре — психологическом романе XIX века — основные значения образуются за счет внешних перекодировок (парадигматическая система). Последовательность эпизодов и любых других сег-

ментов текста образует определенные значения, однако стоит нам прибегнуть к пересказу, как мы тотчас же убеждаемся, что синтагматику сегментов текста нам гораздо легче изменить, чем парадигматику. Нам гораздо легче спутать последовательность глав в «Войне и мире», чем отношение характера Пьера к характеру Андрея Болконского.

Показательно, что стоит обратиться к жанрам с более строгой синтагматической структурой — например, к приключенческому или детективному роману,— как жесткость парадигматической организации заметно ослабевает.

А если взять такой текст, как лирическое стихотворение, и рассматривать его в качестве одного структурного сегмента (при условии, что стихотворение не входит в цикл), то синтагматические значения — например, отнесение текста к другим произведениям того же автора или его биографии — приобретут такой же характер структурного резерва, какой в музыке имела семантика.

3 Понятие текста

Текст и внетекстовые структуры

Определение понятия «текст» затруднительно. Прежде всего приходится возражать против отождествления «текста» с представлением о целостности художественного произведения. Весьма распространенное противопоставление текста как некоей реальности концепциям, идеям, всякого рода осмыслению, в которых видится нечто слишком зыбкое и субъективное, при всей своей внешней простоте, мало убедительно.

Художественное произведение, являющееся определенной моделью мира, некоторым сообщением на языке искусства, просто не существует вне этого языка, равно и как вне всех других языков общественных коммуникаций. Для читателя, стремящегося дешифровать его при помощи произвольных, субъективно подобранных кодов, значение резко исказится, но для человека, который хотел бы иметь дело с текстом, вырванным из всей совокупности внетекстовых связей, произведение вообще не могло бы быть носителем каких-либо значений. Вся совокупность исторически сложившихся художественных кодов, делающая текст значимым, относится к сфере внетекстовых связей. Но это вполне реальные связи. Понятие «русский язык» не менее реально, чем «текст на русском языке», хотя это реальность разного типа и методы изучения ее будут тоже различны.

Внетекстовые связи произведения могут быть описаны как отношение множества элементов, зафиксированных в тексте, к множеству элементов, из которого был осуществлен выбор данного употребленного элемента. Совершенно очевидно, что употребление некоторого ритма в системе, не допускающей других возможностей; допускающей выбор из альтернативы одной или дающей пять равновероятных способов построения сти-

ха, из которых поэт употребляет один,— дадут нам совершенно различные художественные конструкции, хотя материально зафиксированная сторона произведения — его текст — останется неизменной.

Следует подчеркнуть, что внетекстовая структура так же иерархична, как и язык художественного произведения в целом. При этом, включаясь в разные уровни иерархии, тот или иной элемент текста будет вступать в различные внетекстовые связи (то есть получать различную величину энтропии). Так, например, если мы определим некоторый текст как произведение русской поэзии, то возможность употребления в нем любого из размеров, одинаково свойственных русскому стиху, будет равновероятна. Если мы сузим хронологические границы внетекстовой конструкции, в которую будем вписывать данный текст, до категории «произведение русского поэта XIX века» или сделаем то же самое с жанром («баллада»), вероятности будут изменяться. Но текст в равной мере принадлежит всем этим структурам, и это следует учитывать, определяя величину его энтропии.

То, что принадлежность текста к разным жанрам, стилям, эпохе, автору и тому подобное меняет величину энтропии отдельных его элементов, не только заставляет рассматривать внетекстовые связи как нечто вполне реальное, но и показывает некоторые пути для измерения этой реальности.

Следует дифференцировать внетекстовые связи на уровне художественного языка и на уровне художественного сообщения. Примеры первых мы привели выше. Вторые — это случаи, когда неупотребление того или иного элемента, значимое отсутствие, «минус-прием», становится органической частью графически зафиксированного текста. Таковы, например, пропуски строф, отмеченных номерами в окончательном тексте «Евгения Онегина», замена Пушкиным готового окончания стихотворения «Наполеон» обрывком стиха: «Мир опустел...», равно как и все другие случаи внесения в окончательный текст незавершенных построений, употребление безрифмия на фоне читательского ожидания рифмы и т. п. Соотнесенность неупотребленного элемента — минус-приема — со структурой читательского ожидания, а его, в свою очередь, с величиной вероятности употребления в данном конструктивном положении текстуально

зафиксированного элемента делает и информацию, которую несет минус-прием, величиной вполне реальной и измеримой. Вопрос этот является частью более общей проблемы — конструктивной роли значимого нуля («zéro-problème»)[1], семантического значения паузы, измерения той информации, которую несет художественное молчание.

Непременным условием его, как мы видели, является то, чтобы на месте, которое в тексте того или иного уровня занято «минус-приемом», в соответствующей ему кодовой структуре находился значимый элемент или некоторая множественность синонимичных в пределах данной конструкции значимых элементов. Таким образом, художественный текст обязательно включается в более сложную внетекстовую конструкцию, составляя с ней парную оппозицию.

Вопрос осложняется еще одним обстоятельством: внетекстовые структуры меняют величину вероятности тех или иных своих элементов в зависимости от того, относятся ли они к «структурам говорящего» — авторским или «структурам слушающего» — читательским, со всеми вытекающими последствиями сложности этой проблемы в искусстве.

Понятие текста

В основу понятия текста, видимо, удобно будет положить следующие определения.

1. *Выраженность*. Текст зафиксирован в определенных знаках и в этом смысле противостоит внетекстовым структурам. Для художественной литературы это в первую очередь выраженность текста знаками естественного языка. Выраженность в противопоставлении невыраженности заставляет рассматривать текст как реализацию некоторой системы, ее материальное воплощение. В де-соссюровской антиномии языка и речи текст всегда будет принадлежать области речи. В связи с этим текст всегда будет обладать наряду с системными элементами и внесистемными. Правда, сочетание принципов иерархичности и множественной пересеченности структур приводит к тому, что внесистемное с точки зрения одной из частных подструктур может оказаться системным с точки зрения другой, а перекодировка тек-

ста на язык художественного восприятия аудитории может перевести любой в принципе элемент в класс системных. И все же наличие внесистемных элементов — неизбежное следствие материализации, равно как и ощущение того, что одни и те же элементы могут быть системными на одном уровне и внесистемными на другом,— обязательно сопутствуют тексту.

2. *Отграниченность.* Тексту присуща отграниченность. В этом отношении текст противостоит, с одной стороны, всем материально воплощенным знакам, не входящим в его состав, по принципу включенности — невключенности. С другой стороны, он противостоит всем структурам с невыделенным признаком границы — например, и структуре естественных языков, и безграничности («открытости») их речевых текстов. Однако в системе естественных языков есть и конструкции с ярко выраженной категорией отграниченности — это слово и в особенности предложение. Не случайно они особенно важны для построения художественного текста. Об изоморфности художественного текста слову в свое время говорил А. Потебня. Как показал А. М. Пятигорский, текст обладает единым текстовым значением и в этом отношении может рассматриваться как нерасчленимый сигнал. «Быть романом», «быть документом», «быть молитвой» — означает реализовывать определенную культурную функцию и передавать. некоторое целостное значение. Каждый из этих текстов определяется читателем по некоторому набору признаков. Поэтому передача признака *другому* тексту — одно из существенных средств образования новых значений (текстовой признак документа придается художественному произведению и пр.).

Понятие границы по-разному манифестируется в текстах различного типа: это начало и конец текстов со структурой, развертываемой во времени (о специфической моделирующей роли «начала» и «конца» в текстах этого типа см. дальше), рама в живописи, рампа в театре. Отграниченность конструктивного (художественного) пространства от неконструктивного становится основным средством языка скульптуры и архитектуры.

Иерархичность текста, то, что его система распадается на сложную конструкцию подсистем, приводит к тому, что ряд элементов, принадлежащих внутренней

структуре, оказывается пограничным в подсистемах разного типа (границы глав, строф, стихов, полустиший). Граница, показывая читателю, что он имеет дело с текстом, и вызывая в его сознании всю систему соответствующих художественных кодов, находится структурно в сильном положении. Поскольку одни из элементов являются сигналами одной какой-либо границы, а другие — нескольких, совпадающих в общей позиции в тексте (конец главы является и концом книги), поскольку иерархия уровней позволяет говорить о доминирующем положении тех или иных границ (границы главы иерархически доминируют над границей строфы, граница романа — над границей главы), открывается возможность структурной соизмеримости роли тех или иных сигналов отграничения. Параллельно с этим насыщенность текста внутренними границами (наличие «переносов», строфичность или астрофичность построения, разбиение на главы и т. п.) и отмеченность внешних границ (степень отмеченности внешних границ может понижаться вплоть до имитации механического обрыва текста — «Сентиментальное путешествие» Стерна) также создают основу для классификации типов построения текста.

3. *Структурность.* Текст не представляет собой простую последовательность знаков в промежутке между двумя внешними границами. Тексту присуща внутренняя организация, превращающая его на синтагматическом уровне в структурное целое. Поэтому для того, чтобы некоторую совокупность фраз естественного языка признать художественным текстом, следует убедиться, что они образуют некую структуру вторичного типа на уровне художественной организации.

Следует отметить, что структурность и отграниченность текста связаны [2].

Иерархичность понятия текста

Следует подчеркнуть, что, говоря о материальной выраженности текста, мы имеем в виду одно, в высшей мере специфическое, свойство знаковых систем. Материальной субстанцией в них выступают не «вещи», а отношения вещей. Соответственным образом это проявляется и в проблеме художественного текста, который

строится как форма организации, то есть определенная система отношений составляющих его материальных единиц. С этим связано то, что между различными уровнями текста могут устанавливаться дополнительные структурные связи — отношения между типами систем. Текст раскладывается на подтексты (фонологический уровень, грамматический уровень и т. п.), из которых каждый может рассматриваться как самостоятельно организованный. Структурные отношения между уровнями становятся определенной характеристикой текста в целом. Именно эти устойчивые связи (внутри уровней и между уровнями) придают тексту характер инварианта. Функционирование текста в социальной среде порождает тенденцию к разделению текста на варианты. Это явление хорошо изучено для фольклора и средневековой литературы. Обычно предполагается, что техника печатания, навязавшая свой графический язык новой культуре, привела к исчезновению вариантов литературного текста. Это не совсем так. Стоит только записать на ленту чтение одного и того же стихотворения различными чтецами, чтобы убедиться, что печатный текст дает лишь некоторый инвариантный тип текста (например, на уровне интонации), а записи — его варианты. Если изучать современную литературу не с позиции писателя, как мы привыкли, а с позиции читателя, сохранение вариативности станет очевидным фактом. Наконец, проблема текста и его вариантов в полной мере существует для текстологов.

То, что текст — инвариантная система отношений, со всей очевидностью проявляется при реконструкции дефектных или утраченных произведений. Причем, хотя этим с успехом занимаются фольклористы[3], хотя задача эта для медиевистики может считаться традиционной[4], однако в той или иной мере она регулярно возникает перед исследователями новой литературы. Так, можно было бы указать на многочисленные, особенно в пушкинистике, опыты реконструкции замыслов и творческих планов поэта, на интересные попытки восстановления утраченных текстов. Если бы текст не представлял собой некоторой константной в своих пределах структуры, сама постановка подобных задач была бы неправомерна.

Однако ясно, что при таком подходе к вопросу можно, взяв группу текстов (например, русскую комедию

XVIII века), рассмотреть ее как один текст, описав систему его инвариантных правил, а все различия отнеся к вариантам, порождаемым в процессе его социального функционирования. Подобная абстракция может быть построена на очень высоком уровне. Вероятно, вполне возможна задача рассмотреть понятие «художественная литература XX века» как некоторый подлежащий описанию текст со сложным отношением вариантных и инвариантных, внесистемных и системных связей.

Из сказанного вытекает, что если взять группу изоморфных в каком-либо отношении текстов и описать их как один текст, то подобное описание будет по отношению к описываемым текстам содержать только системные элементы, а сами тексты по отношению к нему будут выступать как сложное сочетание организованных (системных, релевантных) и неорганизованных (внесистемных, нерелевантных) элементов. Следовательно, текст высшего уровня будет выступать по отношению к текстам низшего уровня как язык описания. А, в свою очередь, язык описания художественных текстов в определенном отношении изоморфен этим текстам. Другим следствием является то, что описание самого высокого уровня (например, «художественный текст»), которое будет содержать только системные отношения, будет являться языком для описания других текстов, но само текстом не будет (согласно правилу о том, что текст, являясь материализованной системой, содержит внесистемные элементы).

На основании этих положений можно вывести полезное правило. Во-первых: язык описания текста представляет собой иерархию. Смешение описаний разных уровней недопустимо. Необходимо точно оговаривать, на каком (на каких) уровнях производится описание. Во-вторых: в пределах данного уровня описание должно быть структурным и полным. В-третьих: метаязыки разных уровней описания могут быть различными.

Следует, однако, подчеркнуть, что реальность исследовательского описания не до конца совпадает с реальностью читательского восприятия: для описывающего исследователя реальна иерархия текстов, как бы вкладываемых друг в друга. Для читателя реален один-единственный текст — созданный автором. Жанр можно представить себе как единый текст, но невозможно сде-

лать его объектом художественного восприятия. Воспринимая созданный автором текст как единственный, получатель информации все надстраиваемое над ним рассматривает как иерархию кодов, которые выявляют скрытую семантику одного реально данного ему произведения искусства.

В связи с этим очевидно, что без дополнительной классификации в аспекте «адресант — адресат» определение художественного текста не может быть полным. Так, разные исполнительские трактовки роли, музыкальной пьесы, одного и того же сюжета в живописи (например, «мадонна с младенцем») и т. п. могут с одной позиции восприниматься как повторения одного текста (разница не фиксируется — ср. замечание неподготовленной аудитории, что в Эрмитаже «все одно и то же», что «все иконы одинаковы», что «поэтов XVIII века невозможно отличить друг от друга» и т. п.), как варианты одного инвариантного текста или же — с другой — как разные и даже взаимопротивопоставленные тексты.

Словесный изобразительный знак (образ)

Свойство художественных текстов превращаться в коды — моделирующие системы — приводит к тому, что некоторые признаки, специфические именно для текста как такового, в процессе художественной коммуникации переносятся в сферу кодирующей системы. Так, например, отграниченность становится не только признаком текста, но и существенным свойством художественного языка.

Мы сейчас не будем останавливаться на значении отграниченности как конструктивного принципа композиции, а остановимся на том, какие это имеет последствия для языка искусства.

Словесное искусство начинается с попыток преодолеть коренное свойство слова как языкового знака — необусловленность связи планов выражения и содержания — и построить словесную художественную модель, как в изобразительных искусствах, по иконическому принципу. Это не случайно и органически связано с судьбой знаков в истории человеческой культуры.

Знаки естественного языка с их условностью в отношении обозначаемого к обозначающему, понятные только при отнесении их к определенному коду, легко могут стать непонятными, а там, где кодирующая семантическая система оказывается вплетенной в социальную жизнь,— и лживыми. Знак как источник информации не менее легко становится и средством социальной дезинформации. Тенденция борьбы со словом, осознания того, что возможность обмана коренится в самой его сущности,— столь же постоянный фактор человеческой культуры, как преклонение перед мощью слова. Не случайно высшая форма понимания для многих типов культур укладывается в форму «понятно без слов» и ассоциируется с внесловесными коммуникациями — музыкой, любовью, эмоциональным языком паралингвистики.

Изобразительные знаки обладают тем преимуществом, что, подразумевая внешнее, наглядное сходство между обозначаемым и обозначающим, структурой знака и его содержанием, они не требуют для понимания сложных кодов (наивному адресату подобного сообщения кажется, что он вообще не пользуется в данном случае никаким кодом). Приведем пример комбинированного дорожного знака, состоящего из двух элементов: запретительной полосы и лошадиной морды. Первый элемент имеет условный характер: чтобы понять его значение, надо владеть специфическим кодом дорожных знаков. Второй — иконический и кодируется только предшествующим жизненным опытом (человек, никогда не видавший лошади, его не поймет). Проделаем, однако, другой мысленный эксперимент: соединим запретительный знак с цифрой или словом. Оба элемента будут конвенциональными, однако степень условности их различна. На фоне автодорожного знака, расшифровываемого с помощью специального и известного лишь узкому кругу кода, слово и цифра будут выделяться своей общепонятностью и функционально приравняются лошадиной голове и любому другому иконическому элементу. Этот пример того, как условный знак может функционально приравниваться к изобразительному, очень интересен для литературы. Из материала естественного языка — системы знаков, условных, но понятных всему коллективу настолько, что условность эта на фоне других, более специальных «языков» перестает ощущаться, — возникает вторичный знак изобра-

зительного типа (возможно, его следует соотнести с «образом» традиционной теории литературы). Этот вторичный изобразительный знак обладает свойствами иконических знаков: непосредственным сходством с объектом, наглядностью, производит впечатление меньшей кодовой обусловленности и поэтому — как кажется — гарантирует бóльшую истинность и бóльшую понятность, чем условные знаки.

У этого знака существуют два неразделимых аспекта: сходство с обозначаемым им объектом и несходство с обозначаемым им объектом. Оба эти понятия не существуют друг без друга.

4 Текст и система

Системное и внесистемное в художественном тексте

И в читательском и в исследовательском подходе к художественному произведению издавна соревнуются две точки зрения: одни читатели считают, что главное — это понять произведение, другие — испытать эстетическое наслаждение; одни исследователи считают целью своей работы построение концепции (чем более всеобщей, то есть абстрактной, — тем более ценной), а другие подчеркивают, что любая концепция «убивает» самую сущность художественного произведения и, логизируя, обедняет и искажает его.

Непримиримость исходных позиций неоднократно уже приводила исследователей к взаимным обвинениям: в абстрактном логизировании, с одной стороны, и агностическом отрицании самой основы научного познания — права на абстрактную теорию, с другой.

Парадоксальность положения заключается в том, что каждая сторона может привести весьма веские соображения в пользу своей позиции. В самом деле, вряд ли кто-либо станет спорить с тем, что восприятие произведения искусства представляет собой акт познания и что восприятие произведения искусства доставляет чувственное наслаждение. Однако сложность вопроса в том, что эти утверждения не только противоположны, но и, по сути дела, несовместимы.

Всякое познание можно представить себе как дешифровку некоторого сообщения. С этой точки зрения процесс познания будет делиться на следующие моменты: получение сообщения; выбор (или выработка) кода; сопоставление текста и кода. При этом в сообщении выделяются системные элементы, которые и являются носителями значений. Внесистемные воспринимаются как не несущие информации и отбрасываются,

Таким образом, процесс познания неизбежно подра-

зумевает возведение текста до уровня абстрактного языка.

После того как сообщение дешифровано, текст понят, с ним уже более нечего делать. Однако мы продолжаем видеть, слышать, чувствовать и получать от этого радость или страдание, независимо от того, поняли мы, что это значит, или нет, столь долго, пока внешние раздражители действуют на наши органы чувств. При этом является данный элемент текста системным или внесистемным с точки зрения определенного кода, он в силу своей физической материальности может действовать на наши органы чувств и доставлять нам чувство радости или страдания. Таким образом, создается впечатление, что разница между наслаждением интеллектуального понимания и наслаждением физического употребления[1] не только очень велика, но и принципиально не позволяет свести эти две реально существующие в искусстве стороны воедино, что заведомо обрекает искусствоведа на двойственность подхода к объекту изучения.

Однако посмотрим на проблему несколько с иной стороны. Нельзя не признать, что всякий процесс чувственного освоения также можно представить как получение информации. Вероятно, с определенной степенью огрубления, чувственное наслаждение можно было бы определить как получение информации из несистемного материала (в отличие от интеллектуального — получения информации из системности).

Но «получение информации из несистемного материала» представляет собой противоречие в терминах, поскольку информация (по определению) может заключаться только в определенной системе, в определенном типе структурных отношений. Дело здесь в том, что любой процесс чувственного освоения представляет собой длительное и многократное приложение к тексту различных, часто взаимонесвязанных кодов с целью введения в систему предельного круга внесистемных элементов. Человек получает информацию не только из знаков и знаковых систем. Любой контакт с внешней средой, любое биологическое усвоение представляет собой получение информации и может быть описано в терминах теории информации. Система чувственных рецепторов или биохимический механизм могут быть представлены как организации кодов, декодирующих определенную информацию. Это не противоречит утвержде-

нию (на стр. 15) о том, что языки осуществляют коммуникации между индивидуумами. Теория информации шире семиотики — она изучает не только такой частный случай, как пользование социальными знаками в определенном коллективе, а все случаи передачи и хранения информации, понимая последнюю как величину организации — противоположность энтропии. Представим, например, в качестве текста кусок съедаемой нами пищи. Весь процесс его употребления может быть разбит на этапы взаимодействий с нервными рецепторами, кислотами, ферментами. При этом на каждом этапе нечто из того, что на предшествующем не усваивалось, то есть не несло информации, было внесистемным, нейтральным, включается в активный процесс обмена с человеческим организмом, становится системным и отдает заключенную в себе информацию.

Таким образом, интеллектуальное наслаждение дается в результате приложения к сообщению одного или небольшого числа логически связанных кодов (это наслаждение в том и состоит, чтобы массу пестрого материала свести к одной системе) [1]. Учитывая скорость работы головного мозга человека, следует отметить, что время интеллектуального наслаждения — понимания,— если не включать в него предшествующего времени «непонимания»,— ничтожно мало. Человеком оно осознается как «мгновенное».

Чувственное наслаждение подразумевает применение многократных и разных кодов. Оно длительно и может продолжаться, пока есть определенная реальность, подлежащая чувствам, пока есть внесистемный материал, который подлежит ввести в различные системы.

Но из сказанного следует не только различие между интеллектуальным и чувственным наслаждением, но и их принципиальное единство с точки зрения антиномии: информация — энтропия.

При интеллектуальном наслаждении использование материальной стороны знака мгновенно: выражение, как оболочку ореха, раскалывают, чтобы отбросить. Физическое наслаждение стремится быть продолжительным, поскольку имеет дело с внезнаковой информацией, в которой самое выражение (воздействие на чувства) содержательно. Искусство, с одной стороны, превращает незнаковый материал в знаки, способные доставлять интеллектуальную радость, а с другой, строит из зна-

ков мнимофизическую реальность второго ряда, превращая знаковый текст в квазиматериальную ткань, способную доставлять физическое наслаждение.

Таким образом, те непримиримые, казалось бы, точки зрения, о которых мы говорили в начале этого параграфа, по сути дела, сводятся к соотношению информационной нагрузки системного и несистемного материала в художественном тексте.

И здесь легко ощутимы два подхода: «в художественном произведении — все системно» (все не случайно, имеет цель) и «все представляет собой нарушение системы».

Для того чтобы разобраться в этой антиномии, необходимо сделать несколько предварительных замечаний более общего характера.

Многоплановость художественного текста

Из приведенных выше рассуждений следует, что художественный текст можно рассматривать как текст многократно закодированный. Именно это свойство его имеют в виду, когда говорят о многозначности художественного слова, о невозможности пересказать поэзию прозой, художественное произведение — нехудожественным языком. Для того чтобы понять, что из этого — совершенно справедливого — утверждения не вытекает часто делаемого вывода о том, что наука о литературе, строя общие модели текста, бессильна уловить его единичное своеобразие, в котором и состоит сущность произведения искусства, необходимы некоторые добавочные рассуждения.

Единичное, конкретное в жизни и моделирующее его единичное, конкретное в искусстве имеют различную природу.

Единичным в природе для меня является то, что с моей точки зрения внесистемно, не присуще данной структуре как таковой. Художественная литература имитирует реальность, создает из своего, системного, по самой своей сути, материала модель внесистемности. Чтобы выглядеть как «случайный», элемент в художественном тексте должен принадлежать по крайней

мере двум системам, находиться на их пересечении. То, что в нем системно с точки зрения одной структуры будет выглядеть как «случайное» при взгляде с точки зрения другой.

Таким образом, «случайные», «единичные», «конкретные» факты в жизни не входят для меня ни в одну систему, абстрактно-логические — целиком принадлежат одной, а вторично-конкретные в искусстве — не менее, чем двум. Эта способность элемента текста входить в несколько контекстных структур и получать соответственно различное значение — одно из наиболее глубинных свойств художественного текста.

В связи с этой особенностью произведений искусства раскрывается их специфика среди других аналогов действительности (моделей), которыми пользуется человек в процессе познания.

Предположим, что человек, осуществляющий какую-либо деятельность, встал перед необходимостью обратиться к ее модели для приобретения какого-либо знания. Например, турист, прокладывающий себе маршрут, прекращает передвижение по местности, совершая передвижение по карте, а затем продолжает практически путешествие. Не определяя сущности каждого из этих поведений, отметим лишь их четкую разграниченность. В одном случае реализуется практическое поведение, в другом — условное. Первое имеет целью достижение практических результатов, второе — получение определенных знаний, необходимых для их достижения. В первом — человек находится в реальной ситуации, во втором — в условной.

Отличительной особенностью поведения, реализуемого при пользовании научно-познавательными моделями, является его отграниченность от обычного, практического. Никто из пользующихся географической картой не воображает, что в это время он тем самым совершает реальное путешествие.

Между этими двумя планами существует отношение семантической соотнесенности, без чего исследование знаков и моделей не могло бы служить средством познания. Однако одновременно проявляется стремление четко разграничивать оба вида поведения и, соотнося их результаты, не осуществлять операцию семантической интерпретации для каждой отдельной детали. Глеб Успенский в цикле «Живые цифры» может раскрыть

семантику тех или иных статистических данных (ср. его очерки «Четверть лошади» или «Ноль целых», показывающие, какая реальность скрывается за статистическим показателем типа 0,25). Однако нельзя признать такое обращение с данными экономической статистики обычным. Как правило, имеет место нечто совсем иное: пользующийся подобным справочником совсем не стремится за каждой цифрой увидеть явление жизни: он изучает статистическую модель определенных экономических процессов и семантически интерпретирует лишь результаты своего изучения.

Вряд ли кто-нибудь содрогнется от ужаса, глядя на нанесенный на карту план сражения, хотя и бесспорно знает, что рассматриваемой им карте соответствует в реальности поле, усеянное трупами. Когда Твардовский говорит про Теркина, что был

...рассеян он частично
И частично истреблен,

а сам Теркин заявляет, что у него «частично есть» вши, то комизм здесь возникает именно в результате того, что нарушается относительная самостоятельность условного, знакового образа мира (в данном случае — армейской сводки) в результате непредусмотренных сопоставлений с миром реалий.

Итак, в сфере поведения практическая деятельность и «работа с моделью» резко разделены, хотя и взаимосоотносятся.

Однако существует моделирующая деятельность, которой подобное разграничение не свойственно: это — игра.

Противопоставление игры познанию лишено оснований.

Игра занимает очень большое место в жизни не только человека, но и животных [2]. Бесспорно, что игра является одной из серьезных и органических потребностей психики человека. Разные формы игры сопровождают человека и человечество на всех стадиях его развития. Беззаботное отмахивание от этого факта вряд ли принесет науке пользу. И, что особенно важно, игра никогда не противостоит познанию—наоборот, она является одним из важнейших средств овладения различными жизненными ситуациями, обучения типам поведения.

Высшие животные обучают своих детенышей всем видам поведения, не заложенным автоматически в генетической программе, только при помощи игры. Игра имеет огромное значение при обучении типу поведения, так как позволяет моделировать ситуации, включение в которые неподготовленного индивида грозило бы ему гибелью, или ситуации, создание которых не зависит от воли обучающего. При этом безусловная (реальная) ситуация заменяется условной (игровой). Это представляет большие выгоды. Во-первых, обучаемый получает возможность останавливать ситуацию во времени (исправить ход, «переходить»). Во-вторых, он обучается моделировать в своем сознании эту ситуацию, так как некую аморфную систему действительности он представляет в виде игры, правила которой могут и должны быть сформулированы. С этим связано еще одно важное свойство: игра дает человеку возможность условной победы над непобедимым (например, смерть) или очень сильным (игра в охоту в первобытном обществе) противником. Это определяет и ее магическое значение и чрезвычайно важное психологически-воспитательное свойство: она помогает преодолеть ужас перед подобными ситуациями и воспитывает необходимую для практической деятельности структуру эмоций. «Сквозная атака» Суворова — упражнение, превращавшее ситуацию боя в игровую (условную) и состоявшее в том, что два строя (иногда конный и пеший) стремительно сближались, проходя через взаимные интервалы,— имела целью преодоление ужаса перед аналогичной ситуацией в действительности и строила эмоциональную модель победы. Аналогичное значение в воспитании человека имеет спорт, который по отношению к трудовой деятельности также выступает как игра.

Игра — особого типа модель действительности. Она воспроизводит те или иные ее стороны, переводя их на язык своих правил. С этим связано обучающее и тренировочное значение игры, давно уже осознанное психологией и педагогикой. Боязнь ряда эстетиков заниматься (во избежание обвинений в кантианстве) проблемами игры и их глубокое убеждение в том, что всякое сопоставление игры и искусства ведет к проповеди «чистого искусства», отрицанию связи творчества и общественной жизни, отражает глубокую неосведомленность в вопросах смежных наук (психологии, педагогики).

Игра подразумевает реализацию особого — «игрового» — поведения, отличного и от практического и от определяемого обращением к научным моделям. Игра подразумевает *одновременную* реализацию (а не *последовательную смену во времени!*) практического и условного поведения. Играющий должен одновременно и помнить, что он участвует в условной (не подлинной) ситуации (ребенок помнит, что перед ним игрушечный тигр, и не боится), и не помнить этого (ребенок в игре считает игрушечного тигра живым). Живого тигра ребенок — только боится; чучела тигра ребенок — только не боится; полосатого халата, накинутого на стул и *изображающего* в игре тигра,— он *побаивается,* то есть боится и не боится *одновременно.*

Искусство игры заключается именно в овладении навыком двупланового поведения. Любое выпадение из него: в одноплановый «серьезный» или одноплановый «условный» тип поведения — разрушает его специфику. Таково, например, обычное в детском коллективе смешение игрового поведения с реальным: дети не могут отличить двуплановых эмоций игры от одноплановых житейских, и игра часто превращается в драку. В качестве примера можно привести эпизод, записанный Пушкиным со слов Крылова: дети, затеявшие вскоре после подавления восстания Пугачева «игру в пугачевщину», «разделились на две стороны, городовую и бунтовскую, и драки были значительные». Игра перешла в подлинную вражду. «Жертвой оной чуть было не сделался некто Анчапов (живой доныне). Мертваго, поймав его, в одной экспедиции, повесил его кушаком на дереве.— Его отцепил прохожий солдат» [3].

К этому же примеру относятся все весьма распространенные сюжеты о том, как маска, надетая человеком, становится его сущностью. Сюжет этот (например, типа «Лорензаччо» А. де Мюссе), весьма популярный в искусстве XIX века, сравнительно недавно был положен в основу итальянского фильма Росселлини «Генерал Делла Ровере»: подонок, мелкий жулик, но человек незлой и глубоко артистичный, попадает в руки гестапо. Под угрозой расправы ему предлагают сыграть в тюрьме роль аристократа и героя Сопротивления генерала Делла Ровере, чтобы, введя в заблуждение арестованных подпольщиков, заставить их демаскироваться. На протяжении фильма герой, начинающий с легкомысленной,

хотя и блестящей игры-имитации, превращается в того, кого он изображает. На глазах у зрителей и изумленного гестаповца он становится аристократом и патриотом, личина генерала дела Ровере делается его подлинным лицом, и он добровольно идет на казнь, поддерживая дух тех, кто его считает героем и вождем Сопротивления.

В данном случае вопрос о том, как игра превращается в реальность, маска — в действительность, дополняется и другим: зритель остается в убеждении, что именно в конце фильма, став генералом Делла Ровере, герой нашел сам себя, подлинную сущность своей натуры, которая никогда не выявилась бы в той жизни мелкого взяточника и мошенника, которую ему навязала действительность. Не касаясь всей сложности художественных идей фильма, отметим лишь его связь с реальной психологической проблемой. Именно игра с ее двуплановым поведением, с возможностью условного перенесения в ситуации, в действительности для данного человека недоступные, позволяет ему найти свою собственную глубинную сущность. Забегая несколько вперед, отметим, что в еще бóльшей мере эту существеннейшую для человека задачу выполняет искусство.

Создавая человеку условную возможность говорить с собой на разных языках, по-разному кодируя свое собственное «я», искусство помогает человеку решить одну из существеннейших психологических задач — определение своей собственной сущности.

Противоположный случай нарушения двуплановости игрового поведения — отказ принимать игру всерьез, однолинейное подчеркивание ее условного, «ненастоящего» характера. Таково чисто утилитарное отношение начальника гестапо к игре мнимого генерала, таково отношение к «чужим» играм, например, взрослых к играм детей. Человеку, не принимающему правил игры, она представляется нелепостью, никакого отношения к «серьезной» реальности не имеющей. В качестве примера можно привести эпизод из повести Л. Н. Толстого «Детство»:

«Снисхождение Володи доставило нам очень мало удовольствия; напротив, его ленивый и скучный вид разрушил все очарование игры. Когда мы сели на землю и, воображая, что плывем на рыбную ловлю, изо всех сил начали грести, Володя сидел сложа руки и в позе, не

имеющей ничего схожего с позой рыболова. Я заметил ему это; но он отвечал, что от того, что мы будем больше или меньше махать руками, мы ничего не выиграем и не проиграем и все же далеко не уедем. Я невольно согласился с ним. Когда, воображая, что я иду на охоту, с палкой на плече, я отправился в лес, Володя лег на спину, закинул руки под голову и сказал мне, что будто бы и он ходил. Такие поступки и слова, охлаждая нас к игре, были крайне неприятны, тем более, что нельзя было в душе не согласиться, что Володя поступает благоразумно.

Я сам знаю, что из палки не только что убить птицу, да и выстрелить никак нельзя. Это игра. Коли так рассуждать, то и на стульях ездить нельзя <...>. Ежели судить по-настоящему, то и игры никакой не будет. А игры не будет, что ж тогда остается?»[4]

Таким образом, если при использовании познавательной модели обычного типа обращающийся к ней человек в каждую единицу времени практикует какое-либо одно поведение, то игровая модель в каждую отдельную единицу времени включает человека одновременно в два типа поведения — практическое и условное.

То, что один и тот же стимул вызывает в одно и то же время более чем одну обусловленную реакцию, один и тот же элемент вызывает две разные структуры поведения, включаясь в каждую из которых он приобретает различное значение и, следовательно, делается не равен самому себе, имеет глубокий смысл и в значительной мере раскрывает общественное значение игровых моделей. В игровой модели каждый ее элемент и вся она в целом, будучи самой собой, является не только собой. Игра моделирует случайность, неполную детерминированность, вероятность процессов и явлений. Поэтому логико-познавательная модель удобнее для воспроизведения *языка* познаваемого явления, его отвлеченной сущности, а игровая — ее *речи,* инкарнации в случайном по отношению к языку материале.

Так, например, словесный текст пьесы выступает по отношению к спектаклю как язык системы. Воплощение его связано с тем, что однозначное становится многозначным благодаря внесению «случайных» по отношению к словесному тексту моментов. Значения словесного текста не отменяются, но перестают быть единственными. Спектакль — сыгранный словесный текст пьесы.

Игра — особое воспроизведение соединения закономерных и случайных процессов. Благодаря подчеркнутой повторяемости (закономерности) ситуаций (правил игры) отклонение делается особо значимым. Одновременно исходные правила не дают возможности предсказать все «ходы», которые предстают как случайные по отношению к исходным повторяемостям. Таким образом, каждый элемент (ход) получает двойное значение, являясь на одном уровне утверждением правила, а на другом — отклонением от него.

Двойная (или множественная) значимость элементов заставляет воспринимать игровые модели по сравнению с соответствующими им логико-научными, как семантически богатые, особо значительные:

Сколько надо отваги,
Чтоб играть на века,
Как играют овраги,
Как играет река,

Как играют алмазы,
Как играет вино,
Как играть без отказа
Иногда суждено,

Как игралось подростку
На народе простом
В белом платье в полоску
И с косою жгутом.
(Б. Пастернак)

Игровая модель воспринимается по отношению к гомоморфной ей логической не в антитезе «истинное — ложное», а как «более богатое — более бедное» (оба — истинные) отражение жизни. (Ср.: детерминированная этическая модель поведения человека переживается как слишком правильная и противопоставляется игровой (артистической) модели, допускающей неоднозначные решения. Однако обе противостоят — как истинные — модели аморального поведения).

Так, например, в «Живом трупе» Толстой противопоставляет этический облик Лизы и Каренина, с одной стороны, и Феди Протасова, с другой, государственным установлениям. Это антитеза нравственности аморализму. Но нравственность Лизы — слишком правильная, однозначная: «Главное, что мучало меня, это то, что я

чувствовала, что люблю двух. А это значит, что я безнравственная женщина» (следует обратить внимание на логическую и грамматическую правильность этого взволнованного монолога). Иное решение воплощено в образе Феди Протасова: «Моя жена идеальная женщина была. Она и теперь жива. Но что тебе сказать? Не было изюминки,— знаешь, в квасе изюминка? — не было игры в нашей жизни. А мне нужно было забываться. А без игры не забудешься»[5].

Из контекста пьесы следует, что «забываться» — здесь означает получать условное, игровое разрешение конфликтов, не разрешимых в практическом поведении вообще или в пределах данной общественной системы.

Искусство обладает рядом черт, роднящих его с игровыми моделями. Восприятие (и создание) произведения искусства требует особого — художественного — поведения, которое имеет ряд черт общности с игровым.

Важным свойством художественного поведения является то, что практикующий его одновременно как бы реализует два поведения: он переживает все эмоции, какие вызвала бы аналогичная практическая ситуация, и в то же время ясно сознает, что связанных с этой ситуацией действий (например, оказания помощи герою) не следует совершать. Художественное поведение подразумевает синтез практического и условного.

Рассмотрим стих Пушкина.

Над вымыслом слезами обольюсь.

Это блестящая характеристика двойной природы художественного поведения. Казалось бы, сознание того, что перед нами вымысел, должно исключать слезы. Или же обратное: чувство, вызывающее слезы, должно заставить забыть, что перед нами вымысел. На деле оба эти — противоположные — типы поведения существуют одновременно и одно углубляет другое.

Свойство это приобретает в искусстве особое значение: каждый элемент художественной модели и вся она целиком оказываются включенными одновременно более чем в одну систему поведения, при этом получая в каждой из них свое особое значение. Значения А и А′ (каждого из элементов, уровней и всей структуры в целом) не отменяют друг друга, а взаимосоотносятся. Игровой принцип становится основой семантической организации.

Рассмотрим три рода текстов: пример в научном изложении, притчу в религиозном тексте и басню. Пример в научном тексте однозначен, и в этом его ценность. Он выступает как интерпретация общего закона и в этом смысле является моделью абстрактной идеи.

Церковно-культовый текст очень часто строится по принципу многоярусной семантики. В этом случае одни и те же знаки служат на разных структурно-смысловых уровнях выражению различного содержания. Причем значения, которые доступны данному читателю в соответствии с его уровнем святости, посвященности, «книжности» и т. д., не доступны другому, еще не достигшему этой степени. Когда читателю «открывается» новый семантический уровень, старый отбрасывается как уже не содержащий для него истины. По этому принципу строится масонская символика и — через нее — публицистика ранних декабристских обществ. Один и тот же текст мог содержать тайное (конспиративное) значение для посвященного и несокровенное — для «профана». При этом каждому открывается истина — в меру его способности ее вместить. Текст для «профана» содержит истину, которая для посвященного перестает ею быть. В отношении к *данному* читателю он несет лишь одно значение.

Художественный текст построен иначе: каждая деталь и весь текст в целом включены в разные системы отношений, получая в результате одновременно более чем одно значение. Будучи обнажено в метафоре, это свойство имеет более общий характер. В качестве примера проанализируем памятник древнерусского духовного красноречия «Слово о законе и благодати» как произведение церковной публицистики и как художественный текст.

Сочинение митрополита Илариона отличается четкой выделенностью уровней. На первом уровне противопоставляется свобода и рабство как положительное и отрицательное:

свобода	Сарра	Исаак
рабство	Агарь	Измаил

Затем вводится новый уровень оппозиции: «христианство — язычество», причем он подразумевает и новые знаки и новое прочтение старых:

христианство	Христос	распятие	христианские земли
язычество	Исаак	пир у Авраама (съедение тельца)	Иудея

Третий уровень — оппозиция: «новое — старое»

новое	новые христиане	Русь
старое	старые христиане	Византия

И все это вместе укладывается в антитезу «Благодать — Закон».

Таким образом, слушатель, который в притчах видел лишь новеллистические сюжеты, мог и здесь уловить сообщение о соперничестве Сарры и Агари. В этом случае каждое слово было бы знаком общеязыкового содержания. Однако проведенное через весь текст противопоставление Закона — Благодати настраивало на поиски сокровенного текста — «инословия», о котором в «Изборнике Святослава» 1073 года сказано: «Есть ино нечто глаголюшти, а ин разум указуюшти». В этом случае при восприятии текста на первой семантической ступени закон получал синонимы: Агарь, Измаил (в антитезе Исааку), Исаак (в антитезе Христу), Сарра (в антитезе деве Марии), Иудея (в антитезе христианству), Ветхий завет (в антитезе Новому), Византия (в антитезе Руси). Все эти — и другие — знаки имели содержанием рабство,— понятие, для Руси XI века полное социального смысла и соотнесенное с семиотикой отверженности, униженности, низшего состояния. Благодать имела синонимы: Сарра (в антитезе Агари), Исаак (в антитезе Измаилу), дева Мария, Христос, христианство, Новый завет, Русь. Все эти знаки имели общее содержание: свобода, общественная полноценность, право на социальную активность и духовное значение («Образ же закону и благодати — Агарь и Сарра, работная Агарь и свободная Сарра <...> и родися благодать и истина, а не закон; сын, а не раб»).

На втором уровне социально-знаковое противопоставление мужа и холопа обретало новый поворот — оно приравнивалось оппозиции «христианство — язычество». Христианство воспринималось как духовное освобождение, придающее каждому правильно верующему чело-

веку то нравственное значение, которое в социальной иерархии имел лишь свободный человек.

Наконец, слушатель, посвященный в сложные отношения княжеского двора Ярослава и Византии, улавливал антитезу «новых» и «старых» людей («работная прежде ти, *потом свободная»*. Курсив мой. — *Ю. Л.*) и истолковывал Благодать и весь ряд ее синонимов как символ Руси, а Закон — Византии.

Однако «Слово о законе и благодати» — художественное произведение, и в данном случае это отражается в том, что все эти значения не отменяют друг друга, воспроизводя *последовательное* погружение непосвященного в тайный смысл, а присутствуют *одновременно,* создавая игровой эффект. Автор как бы дает насладиться обилием смыслов и возможных истолкований текста.

Механизм игрового эффекта заключается не в неподвижном, одновременном сосуществовании разных значений, а в постоянном сознании возможности *других* значений, чем то, которое сейчас принимается. «Игровой эффект» состоит в том, что разные значения одного элемента не неподвижно сосуществуют, а «мерцают». Каждое осмысление образует отдельный синхронный срез, но хранит при этом память о предшествующих значениях и сознание возможности будущих.

Следовательно, строго однозначное определение значения художественной модели возможно лишь в порядке перекодировки ее на язык нехудожественных моделирующих систем. Художественная модель всегда шире и жизненнее, чем ее истолкование, а истолкование всегда возможно лишь как приближение. С этим же связан известный феномен, согласно которому при перекодировке художественной системы на нехудожественный язык всегда остается «непереведенный» остаток — та сверхинформация, которая возможна лишь в художественном тексте.

Перекодирование специфически художественной информации на язык нехудожественных моделирующих систем, хотя в принципе не может быть осуществлено без определенных потерь и неоднократно вызывало (порой весьма обоснованные) протесты, бесконечное число раз практиковалось в истории культуры и, видимо, будет практиковаться и в дальнейшем, поскольку стремление соотнести эстетические модели с этическими, философскими, политическими, религиозными органически

вытекает из самой общественной роли искусства. Поэтому целесообразно будет указать на возможный путь, следуя по которому мы сможем делать подобные сопоставления с наименьшими утратами.

Семантическое истолкование — всегда установление соответствия между двумя структурными рядами. Если оба эти ряда имеют одинаковую мерность, соотношение это будет взаимно однозначным. Если же они имеют различное количество измерений, то отношение взаимной однозначности не будет иметь места, и точке в одном ряду будет соответствовать не точка, а группа точек, определенный участок — в другом.

Как мы видели, художественные и нехудожественные модели обладают разной величиной измерений. Перекодировка дву- или многоплановых художественных текстов на любой одноплановый нехудожественный язык не даст отношения однозначного соответствия.

Поэтому, видимо, следует говорить не об одном исключительном (моральном или философском) истолковании «Гамлета», а о *совокупности допустимых истолкований*. Вероятно, все исторически имевшие место истолкования «Евгения Онегина», если к ним прибавить те, которые еще возникнут прежде чем это произведение перестанет привлекать читательский интерес, будут составлять область значений пушкинского романа в переводе на нехудожественный язык. Подобный взгляд заставляет с гораздо бо́льшим вниманием взглянуть на историю рецепции текстов в читательском сознании. Все новые и новые коды читательских сознаний выявляют в тексте новые семантические пласты.

Чем больше подобных истолкований, тем глубже специфически художественное значение текста и тем дольше его жизнь. Текст, допускающий ограниченное число истолкований, приближается к нехудожественному и утрачивает специфическую художественную долговечность (что, конечно, не мешает ему иметь этическую, философскую или политическую долговечность, определяемую, однако, уже совсем иными причинами).

Отметив черты, роднящие эстетические и игровые модели, мы должны подчеркнуть и глубокую, коренную разницу между ними.

Искусство не есть игра.

Реально зафиксированный этнографией факт генетической связи искусства и игры, равно как и то, что вы-

работанная в игре дву(много-) значность стала одним из основных структурных признаков искусства, не означает тождества искусства и игры.

Игра представляет собой овладение умением, тренировку в условной ситуации, искусство — овладение миром (моделирование мира) в условной ситуации. Игра — «как бы деятельность», а искусство — «как бы жизнь». Из этого следует, что соблюдение правил в игре является целью. Целью искусства является истина, выраженная на языке условных правил. Поэтому игра не может быть средством хранения информации и средством выработки новых знаний (она лишь путь к овладению уже добытыми навыками). Между тем именно это составляет сущность искусства.

Игра весьма далека, по сути, от искусства. И если сопоставление его с игрой позволяет раскрыть некоторые стороны художественных моделей, то противопоставление дает не менее важные результаты.

Научные модели представляют собой средство познания, организуя определенным образом интеллект человека. Игровые модели, организуя поведение, являются школой деятельности (в связи с этим понятно, насколько безосновательна мысль о том, что тезис о наличии в искусстве игрового элемента противостоит представлению об общественной деятельности,— на самом деле имеет место прямо противоположное: игра есть один из путей превращения отвлеченной идеи в поведение, деятельность).

Художественные модели представляют собой единственное в своем роде соединение научной и игровой модели, организуя интеллект и поведение одновременно. Игра выступает по сравнению с искусством как *бессодержательная,* наука — как *бездейственная.* Из сказанного не вытекает того, что в произведении искусства есть *только искусство.* Произведение искусства может выполнять и многочисленные нехудожественные функции, которые порой могут быть настолько существенными, что заслоняют для современников узкоэстетическое восприятие текста. В определенные исторические моменты текст, для того чтобы восприниматься эстетически, должен обязательно иметь не только эстетическую (а, например, политическую, религиозную) функцию. Этот аспект очевиден, но он не является предметом рассмотрения в настоящей книге: мы рассматриваем не при-

роду функционирования текстов в коллективе, а систему их внутреннего устройства. Вопрос: «Как устроены художественные тексты?» — не может претендовать на то, чтобы заменить собой более обширные: «Что такое искусство?» — или: «Какова общественная роль искусства?» Но это еще не означает, что он не имеет права на внимание исследователя.

Вопросы об элементах научного моделирования в художественных текстах, о нехудожественной функции искусства, интересные случаи художественного функционирования нехудожественных текстов, закономерности интерпретации художественных произведений на более абстрактных — публицистическом, философском — уровнях составляют вполне самостоятельную научную задачу и заслуживают отдельного рассмотрения.

Принцип структурного переключения в построении художественного текста

Наблюдения, сделанные в предшествующих параграфах, имеют более общий характер: принцип многоплановости, которая возникает в результате вхождения одних и тех же элементов во многие структурные контексты, исторически сделался одним из центральных свойств поэтической семантики.

Видимо, именно здесь кроется одно из наиболее глубоких отличий структуры искусства от всех других моделирующих систем.

Мы уже говорили о том, что во всех моделирующих системах внесистемный материал «снимается». В искусстве он, наряду с системным, является носителем значений. Однако взглянем на вопрос и с другой стороны: в нехудожественных коммуникативных системах «грамматика» любого структурного уровня подразумевает, что для всего текста могут быть сформулированы некоторые взятые в ахронном аспекте правила, нарушение которых возможно лишь в порядке ошибки. Ошибка же — шум в канале связи, и текст не только избыточностью своей структуры, но и системностью построения противостоит случайным искажениям. Подчинение одного и того же

текста двум грамматикам одновременно — в нехудожественных системах случай почти невозможен. В связи с этим, как только передающий и принимающий информацию овладевают грамматикой коммуникативной системы, она перестает для них быть информативной, становясь не содержанием информации, а средством ее передачи.

Отношение художественного текста к «ошибкам» против правил принципиально иное. Даже если отвлечься от сложной, но неоднократно рассматривавшейся и во многом изученной проблемы — борьбы с установившимися нормативами в историческом движении искусства — и говорить лишь о каком-либо тексте, рассматриваемом с точки зрения его синхронного построения, то нельзя не заметить, что, как бы точно мы ни сформулировали то или иное структурное правило, нам тотчас же придется указать на отклонения от него. Количество отклонений при любой характеристике любого уровня столь велико, что уже это должно привлечь к себе внимание исследователя. Однако дело, конечно, отнюдь не в количестве.

Можно возразить, указав, что отклонение от правил — закон не только художественных структур. На уровне материального воплощения всякая структура представляет собой лишь вариант идеального конструкта, создаваемого как отвлечение от случайных отклонений каждого конкретного знака или текста. В этом смысле может показаться, что нет принципиальной разницы между фонемой, которая возникает как идеальный конструкт на основе большого числа индивидуальных вариантов, и поэтическим метром, возникающим как идеальное обобщение реально данных в тексте ритмических отклонений. Однако разница здесь глубока и существенна. То, что фонема представлена в конкретных текстах большим количеством вариантов, объединенных иногда лишь общностью отношения к идеальному фонологическому конструкту, определено физическими различиями в индивидуальном строении органов речи и рядом иных внеструктурных моментов. Если бы мы договорились считать звуковым коррелятом данной фонемы некий акустический эталон, розданный всем носителям речи в механической записи, и всегда включали бы его вместо произношения данной фонемы, если бы мы искусственно удалили вариативность из области произно-

шения так, как мы удаляем полисемантизм из терминологии[6], то язык как коммуникационная система от этого бы не пострадал.

Однако если бы мы (что гораздо легче сделать, чем в случае с фонемами) запретили ритмические варианты, структура стиха сразу же утратила бы жизненность. Приведем еще пример. В классической архитектуре в дорическом и тосканском ордере линия ствола колонны, как известно, совсем не составляет прямой, проведенной от капители к базе. Построить колонну с геометрически безупречным стволом (по крайней мере в определенном приближении) уже в античные времена не составляло технически невозможной задачи. Однако вытесанная таким образом колонна производила бы отталкивающе мертвое впечатление. На самом деле на ее стволе, приблизительно на расстоянии трети от капители, имеется небольшая, не заметная глазу, но безошибочно нами ощущаемая припухлость. Она-то и придает телу колонны жизненную упругость.

Таким образом, «неправильности» в искусстве получают структурный смысл и этим резко отличаются от неправильностей в других моделирующих системах.

Однако, основываясь на этом свойстве искусства, часто делают вывод, с которым невозможно согласиться; именно на него ссылаются те, кто считает, что искусствознание в силу бесконечной индивидуализованности его объектов не может быть сферой применения научных аналитических методов. Для того чтобы разобраться в этом вопросе, необходимо уяснить себе функцию и происхождение внесистемных элементов в художественном тексте, того «чуть-чуть», о котором писал Толстой.

Мы уже отмечали, что в коммуникативных системах нехудожественного типа грамматика для участников передачи приема задана наперед и поэтому не информативна. Поэтому, являясь мощным моделирующим средством узуального типа, формирующим коллективное сознание всей социальной группы — носительницы данной системы, структуры такого рода не создают окказиональных моделей.

В художественных моделях, казалось бы, поскольку структура выделена гораздо резче (не случайно говорят о том, что язык словесного искусства можно определить как естественный язык с наложенными на него дополни-

тельными ограничениями), предсказуемость последующих элементов должна быть более высокой, и, следовательно, сама структура должна нести еще меньшую, чем в естественном языке, информацию. Однако эксперименты показали[7], что здесь мы сталкиваемся с необъяснимым на первый взгляд парадоксом: художественный текст угадывается хуже, чем связные виды нехудожественного текста. Любопытно — к этому мы еще вернемся,— что разные показатели угадываемости дают подлинные поэтические ценности и эпигонские подражания. При этом существенно еще другое: по мере восприятия слушателем нехудожественного текста предсказуемость его возрастает так, что в конце предложения значительная часть структурных средств делается избыточной. В художественном тексте этого не наблюдается: степень «неожиданности» в следовании элементов или же приблизительно одинакова, или даже возрастает к концу (опять-таки в неэпигонских текстах). Все это — следствие единой структурной особенности художественного текста.

Для того чтобы общая структура текста сохраняла информативность, она должна постоянно выводиться из состояния автоматизма, которое присуще нехудожественным структурам. Однако одновременно работает и противоположная тенденция: только элементы, поставленные в определенные предсказываемые последовательности, могут выполнять роль коммуникативных систем. Таким образом, в структуре художественного текста одновременно работают два противоположных механизма: один стремится все элементы текста подчинить системе, превратить их в автоматизованную грамматику, без которой невозможен акт коммуникации, а другой — разрушить эту автоматизацию и сделать самое структуру носителем информации[8].

В связи с этим механизм нарушения системности получает в художественном тексте особый вид. Противопоставленный данной художественной системе как «индивидуальный», «внесистемный», факт на самом деле вполне системен, но принадлежит *другой* структуре.

Внесистемный факт с точки зрения данной структуры просто незаметен, как мы не замечаем всякого рода отдельные помехи, опечатки, оговорки (разумеется, если сила их не такова, чтобы просто заглушить информацию), пока не уловим в них системы.

Всякий «индивидуальный» факт, всякое «чуть-чуть» в художественном тексте — результат осложнения основной структуры добавочными. Он возникает как пересечение по крайней мере двух систем, получая в контексте каждой из них особый смысл. Чем больше закономерностей пересекаются в данной структурной точке, тем больше смыслов будет получать этот элемент, тем более индивидуальным, внесистемным он будет казаться. Внесистемное в жизни отображается в искусстве как полисистемное. Вернемся к утолщению на стволе колонны: будучи случайным по отношению к прямой, проведенной от капители к базе (мы эту прямую сразу же воспринимаем как структурный закон, автоматически организующий ее форму, а припухлость — как внесистемное «чуть-чуть»), оно одновременно вполне закономерно: подчиняется точным расчетам и располагается во всех случаях единообразно. Пересечение этих двух закономерностей воспринимается нами как внесистемная индивидуализация. Важно подчеркнуть, что деавтоматизирующую роль новая структурная подсистема сможет выполнить только в том случае, если она не заменит (разрушит, отбросит) старую, а будет функционировать одновременно с ней так, чтобы каждая из них выступала в качестве фона другой. Из этого вытекает, что, хотя в отношении к действительности и нехудожественным моделирующим системам художественная структура выступает как синтагматическая, внутри себя она построена так, что каждый из уровней, каждая из частных структур, кроме имманентно-синтагматического построения, находится в определенных отношениях к другим уровням и подструктурам. Эффект действия того или иного уровня не может быть понят из его изолированного описания, без учета того, что можно назвать внутренней семантикой — перекодировкой элементов одного структурного уровня средствами другого.

Здесь можно указать на два возможных случая:

1) внутренняя перекодировка (с точки зрения данного уровня). Ее можно рассматривать как частный случай построения текста по синтагматической оси;

2) внешняя перекодировка (с точки зрения данного уровня) — частный случай построения текста по парадигматической оси (оси эквивалентностей).

Первый случай, как и все построения на оси синтагматики, с точки зрения адресата, подчинен временной

последовательности. Воспринимаемые адресатом первоначальные элементы текста кроме своего значения являются сигналами определенных кодов или групп кодов (направлений, жанров, типов сюжета, принадлежности к стихам или прозе и т. п.), уже существующих в сознании воспринимающего.

Однако как только получатель информации утверждается в своем выборе декодирующих систем [9], он тотчас же начинает получать структурные знаки, явно не декодируемые в избранном ключе. Он может захотеть отмахнуться от них, как от несущественных, но повторяемость их и их внутри себя очевидная системность не позволяют ему этого сделать. Тогда он строит вторую систему, которая с определенного момента накладывается на первую.

К этим случаям принадлежит отношение ритма и метра. К ним же относятся и point — иронические, просторечные, сатирические повороты в тот момент, когда читатель воспринял лирическую интонацию, равно как и все другие крутые сломы стиля.

Когда, стройна и светлоока,
Передо мной стоит она...
Я мыслю: «В день Ильи-пророка
Она была разведена!»
(Пушкин)

Первые два стиха — обнаженный сигнал кода: это дословная цитата из стихотворения А. Подолинского «Портрет». Пушкин отсылает читателя к определенному стилю, типу лирики, набору штампов. Однако вторые два стиха явно не соответствуют этому демонстративно указанному, но ошибочному адресу. Создается сложая коллизия между кодовой системой лирики массового романтизма 20-х годов XIX века и бытовой иронической поэзией. Причем каждый из этих кодов берется не сам по себе, а в отношении к другому — не в своей имманентной синтагматике, а в семантических связях взаимной перекодировки.

В свете этой сложной системы кода резко усложняется семантика сообщения—оценка А. П. Керн, которая одновременно и «стройна и светлоока» — романтическая «она» [10], и «разведенная жена» — фигура, в пушкинскую эпоху вписывавшаяся в круг совсем не лири-

ко-романтических культурных представлений. Причем и оба эти кода и оба толкования текста функционируют одновременно во взаимном наложении (хотя восприятию слушателя были даны последовательно).

Иной случай связан с тем, что деавтоматизирующая система расположена на другом структурном уровне, но таким образом, что в тот момент, когда конструктивная природа того или иного из основных структурных уровней делается слушателю до конца ясной, она теряет доминантность, а на первый план выступает какой-либо прежде второстепенный уровень текста. Классическим примером этого может быть соотношение ритмического и фонологического уровней в стихе. Не случайно почти повсеместным законом является то, что ритмическая заданность дается читателю в начале стиха, а центр фонологической организации — рифма — расположен в конце. Эта разнонаправленность структурных уровней приводит к тому, что, несмотря на большое число дополнительных ограничений, которые художественная структура накладывает на общеязыковый текст, предсказуемость, как мы видели, не возрастает, а иногда может и снижаться. При определении общей предсказуемости следующего элемента художественного текста данные отдельных уровней, видимо, следует в ряде случаев не складывать, а вычитать, поскольку автоматизм одного уровня гасит автоматизм другого.

С этим связано и то, что между отдельными структурными уровнями может возникать отношение дополнительности. Так, например, давно было отмечено, что в пределах определенных поэтических структур ослабление ограничений, наложенных на ритм, сопровождается усилением требований к рифме, импровизационная свобода в общем построении текста комедии del'arte дополняется жесткой стандартизацией масок, стиля их поведения, ситуаций и т. д.

«Шум» и художественная информация

Шумом с точки зрения теории информации называют вторжение беспорядка, энтропии, дезорганизации в сферу структуры и информации. Шум гасит информацию. Все виды разрушения: заглушение голоса акусти-

ческими помехами, гибель книг под влиянием механической порчи, деформация структуры авторского текста в результате цензорского вмешательства — все это шум в канале связи. По известному закону всякий канал связи (от телефонного провода до многовекового расстояния между Шекспиром и нами) обладает шумом, съедающим информацию. Если величина шума равна величине информации, — сообщение будет нулевым. Разрушительное действие энтропии постоянно ощущается человеком. Одна из основных функций культуры — противостоять наступлению энтропии.

Искусству в этом деле отведена особая роль. С точки зрения нехудожественной информации разницы между внесистемным фактом и фактом, принадлежащим другой системе, — нет. Для говорящих по-русски и не понимающих французского языка разговор по-французски будет такой же помехой, как и механический шум.

Искусство — и в этом проявляется его структурное родство с жизнью в природе — обладает способностью преображать шум в информацию, усложняет свою структуру за счет корреляции с внешней средой (во всех других системах всякое столкновение с внешней средой может привести лишь к затуханию информации).

Особенность эта связана, как мы видили, с тем структурным принципом, который определяет многозначность художественных элементов; новые структуры, входя в текст или во внетекстовой фон произведения искусства, не отменяют старых значений, а вступают с ними в семантические отношения. Разница между обогащающей информационное содержание текста и разрушающей инородной структурой, видимо, состоит именно в этом: все инородное, что может в том или ином отношении коррелировать со структурой авторского текста, перестает быть шумом. Статуя, брошенная в траву, может создать новый художественный эффект в силу возникновения *отношения* между травой и мрамором.

Статуя, брошенная в помойку, для современного зрителя такого эффекта не создает: его сознание не может выработать структуры, которая объединила бы эти две сущности во взаимосоотнесенном и взаимопроектирующемся единстве. Но это еще не означает, что такое объединение в принципе невозможно. Следовательно,

вопрос о том, преобразуется ли «шум» в художественную информацию, всегда подразумевает описание типа культуры, который принимается нами за наблюдателя.

До сих пор мы говорили о том, что инородная система («внесистемная система» с точки зрения данного текста) манифестирует себя определенной повторяемостью своих элементов, что и заставляет слушателя[11] улавливать в них не случайность, а другую закономерность. Однако вопрос этот в художественном тексте еще более усложняется. Мы можем указать на ряд случаев, когда заведомо единичное, случайное, вторгаясь в текст, хотя и частично приводит к разрушению его семантики, само порождает ряд новых значений. Отбитые руки Венеры Милосской, равно как и все случаи потемнения полотен от времени, обветшания исторических памятников, с точки зрения внехудожественной информации — тривиальный случай шума, наступления энтропии на структуру. Однако в искусстве дело обстоит сложнее, и не в меру решительная «реставрация», проведенная без необходимой осторожности и такта, бессильная восстановить тот неизвестный облик, который виделся в памятнике глазам его создателя и современников, соскабливает с него все последующие культурные контексты и часто выступает в гораздо большей мере как энтропия, чем удары, нанесенные памятнику временем (этого, конечно, нельзя сказать о совершенно необходимой консервации и продуманной тактичной и научно обоснованной реставрации).

Однако интерес заключен здесь в другом. Приведем еще два примера. Первый — художник Михайлов из «Анны Карениной», который не мог найти необходимой позы для фигуры на рисунке, пока ему не помогло случайное пятно стеарина: «Вдруг он улыбнулся и радостно взмахнул руками. — Так, так! — проговорил он и тотчас же, взяв карандаш, начал быстро рисовать. Пятно стеарина давало человеку новую позу».

Второй — из «Поэмы без героя» А. А. Ахматовой:

...а так как мне бумаги не хватило,
Я на твоем пишу черновике.
И вот чужое слово проступает...

Стеариновое пятно, чужое слово — во всех случаях мы имеем дело с однократным внесистемным вмеша-

тельством, которое не дает нам ряда повторяемостей. И все же возникает усложнение структуры. Причина этого в том, что мы сопоставляем этот факт с другими фактами, имеющимися в нашем сознании, делаем его частью внетекстового ряда, однократно столкнувшегося с текстом (таким рядом применительно к рукам Венеры Милосской может быть «архаичность», «подлинность», «недосказанность» и т. д.). И снова отдельный факт, часть материальной, вещной наличности текста, оказывается художественной реальностью потому, что возникает на перекрестке двух закономерностей.

Итак, мы вынуждены сделать вывод: реляционная структура — не сумма вещественных деталей, а набор отношений, который первичен в произведении искусства и составляет его основу, его реальность. Но набор этот строится не как многоэтажная иерархия без внутренних пересечений, а как сложная структура взаимопересекающихся подструктур с многократными вхождениями одного и того же элемента в различные конструктивные контексты. Эти-то пересечения и составляют «вещность» художественного текста, его материальное многообразие, отображающее причудливую бессистемность окружающего мира с таким правдоподобием, что у невнимательного зрителя возникает вера в идентичность этой случайности, неповторимой индивидуальности художественного текста и свойств отображаемой реальности.

Закон художественного текста: чем больше закономерностей пересекается в данной структурной точке, тем индивидуальнее он кажется. Именно поэтому изучение неповторимого в художественном произведении может быть реализовано только через раскрытие закономерного при неизбежном ощущении неисчерпаемости этого закономерного.

Отсюда и ответ на вопрос о том, убивает ли точное знание произведение искусства. Путь к познанию — всегда приближенному — многообразия художественного текста идет не через лирические разговоры о неповторимости, а через изучение неповторимости как функции определенных повторяемостей, индивидуального как функции закономерного.

Как всегда в подлинной науке, по этой дороге можно только идти. Дойти до конца по ней нельзя. Но это недостаток только в глазах тех, кто не понимает, что́ такое знание.

5 Конструктивные принципы текста

Выше мы говорили о потенциальной возможности для поэтического текста перевести любое слово из резерва смысловой емкости (h_1) в подмножество, определяющее гибкость языка (h_2), и наоборот. С этим органически связано построение текста по парадигматическим и синтагматическим осям[1]. Сущность этого деления заключается в указании на то, что при порождении правильной фразы на каком-либо естественном языке говорящий производит два различных действия:

а) соединяет слова так, чтобы они образовали правильные (отмеченные) в семантическом и грамматическом отношении цепочки;

б) выбирает из некоторого множества элементов один, употребляемый в данном предложении.

Присоединение сегментов текста друг к другу, образование от этого добавочных смыслов по принципу внутренней перекодировки и уравнение сегментов текста, превращающее их в структурные синонимы и образовывающее дополнительные смыслы по принципу внешней перекодировки, составляют основу механизма художественного текста. При этом:

1) уравнивание здесь имеет иной смысл, чем в естественных языках: в результате со-противопоставления единиц текста в разном раскрывается сходство, а в сходном — разница значений;

2) соединение и селекция оказываются возможными в тех случаях, в которых нехудожественный текст этого решительно не допускает.

Таким образом, художественный текст строится на основе двух типов отношений: со-противопоставления повторяющихся эквивалентных элементов и со-противопоставления соседствующих (не эквивалентных) элементов.

Все разнообразие конструктивных построений текста можно свести к этим двум началам.

Первый принцип соответствует переходу $h_1 \rightarrow h'_2$. Все элементы текста становятся эквивалентными. Это принцип повтора, ритма. Он уравнивает то, что в естественном языке не является уравненным.

Второй принцип соответствует переходу $h_2 \rightarrow b'_2$. Все принцип метафоры. Он соединяет то, что в естественном языке не может быть соединено. Если в первом случае понятие «ритм» трактуется расширительно, включая все случаи эквивалентности в тексте (в том числе и, например, фонологическую), то во втором—столь же расширительно понимается метафора как возможность снятия любых ограничений на соединение «текстовых» элементов (в том числе и грамматических: «смрадь», «руглив», «припарадясь» или «Зевс-опровержец» в стихотворениях Маяковского в этом смысле — метафоры).

Тенденцию к повторяемости можно трактовать как стиховой конструктивный принцип, к соединяемости — как прозаический. Последнее утверждение может показаться парадоксальным. Поскольку для ряда европейских литератур нового времени (в частности, для русской) торжество прозы совпало с эпохой борьбы против романтизма, именно отказ от метафоричности языка стал восприниматься как один из основных признаков прозаической структуры. Однако следует подчеркнуть, что мы рассматриваем явление «метафоры» более широко. Обычная трактовка метафоры-тропа войдет в нее как часть наряду с другими видами соединения элементов, не соединяемых вне данной конструкции текста.

При такой постановке вопроса улавливается общность обычной трактовки метафоры с типично прозаическими структурными принципами — прозаизмом на уровне стиля, сюжетностью на уровне композиции и т. д. На фоне запрета на соединение слов с различной стилистической отмеченностью пушкинские тексты 1830-х годов потому и кажутся прозаическими, что снимают это ограничение:

Он писан во весь рост. Чело, как череп голый,
Высоко лоснится, и, мнится, залегла
Там грусть великая...

Соединение «чело», «высоко», «великий», «мнится» с «череп голый» (применительно к живой голове, то есть — лысине), «лоснится», самое соединение «поэтического» образа героя и «антипоэтического» образа человека с блестящей лысиной воспринимаются как внесение прозы в поэзию. Если отказаться от взгляда на прозаический текст как «непостроенный» и поставить перед собой задачу раскрыть его структурность, то станет очевидно, что снятие запретов на соединение по синтагматической оси составляет ведущий конструктивный принцип прозы. Не случайно именно метафора (в узком значении) с ее разрешением соединять семантически несоединимое легла в основу той гигантской работы по прозаизации русского стиха, которая была проделана Маяковским и Пастернаком. Метафоричность стиля этих поэтов столь же очевидна, как и их ориентация на прозу. Характеристика, которую Пастернак в своей автобиографии дает стилю поэзии Рильке, конечно, может быть адресована и его собственным стихам: «У Блока проза остается источником, откуда вышло стихотворение. Он ее не вводит в строй своих средств выражения. Для Рильке живописующие и психологические приемы современных романистов (Толстого, Флобера, Пруста, скандинавов) неотделимы от языка и стиля его поэзии»[2]. Высказанная здесь мысль очень глубока и достойна самого пристального внимания всех, размышляющих над структурой прозы и стихового прозаизма.

Парадигматическая ось значений

Повторяемость равнозначна эквивалентности, возникающей на основе отношения неполного равенства — при наличии уровня (уровней), на котором элементы равны, и уровня (уровней), на котором равенства нет.

Эквивалентность не есть мертвая одинаковость, и именно поэтому она подразумевает и несходство. Подобные уровни организуют неподобные, устанавливая и в них отношение подобия. Одновременно несходные проделывают противоположную работу, обнаруживая разницу в сходном. При этом поскольку конечной целью этой сложной самонастраивающейся системы яв-

ляется образование новой, не существующей на уровне естественного языка семантики, то роль элементов, которые в естественном языке являются носителями семантических и формальных связей, будет различна. Фонолого-грамматические элементы будут организовывать семантически разнородные единицы в эквивалентные классы, внося в семантику различия элемент тождества. При совпадении семантических элементов формальные категории будут активизировать отношение различия, обнаруживая в семантически однородном (на уровне естественного языка) смысловую дифференциацию (на уровне художественной структуры). Можно сказать, что в отношении эквивалентности формальные и семантические элементы естественного языка, входя в поэтическую структуру, выступают как дополнительные множества: совпадение одних влечет за собой несовпадение других.

Приведем пример:

Могла бы — взяла бы
В утробу пещеры:
В пещеру дракона,
В трущобу пантеры.
(М. Цветаева)

Лексико-семантические единицы этого текста, если говорить об уровне естественного языка, различны (исключение составляет дважды повторенное слово «пещера»). Однако на других уровнях устанавливаются сложные отношения эквивалентности.

На метрическом уровне текст распадается на изометрические единицы-стихи (двустопные амфибрахии) с цезурой после первой стопы. Этим устанавливается некая эквивалентность стихов между собой и полустиший между собой.

Синтаксически первый стих не параллелен остальным трем, зато он распадается на два полустишия, в которых неравные синтаксические отношения (эллиптирована синтаксическая конструкция «если могла бы, то взяла бы») выражены с помощью строго повторяющихся грамматических элементов. Зато следующие три стиха (если брать их как самостоятельные) построены строго параллельно. На фоне этого параллелизма активизируется находящее выражение в авторской пунк-

туации их позиционное различие относительно друг друга.

Грамматический уровень дает строгий параллелизм двух полустиший первого стиха между собой, первых трех полустиший последующих между собой и вторых трех полустиший 2—4 стихов. На основе грамматического параллелизма возникает анафора, и две из трех рифм (равно как и внутренняя составная рифма в первом стихе) имеют грамматическую природу. Таково же происхождение внутренних рифм, связывающих три первых полустишия 2—4 стихов.

Фонологический уровень резко делит текст на две неравные части: одна включает первый стих, в котором фонология полностью организована грамматическим уровнем, другая построена по конструктивным принципам, составляющим вполне самостоятельный уровень. Рассмотрим для краткости только вторую часть, исключив из нее по вертикали всю анафорическую группу предлогов «в», которые на фонологическом уровне составляют совершенно самостоятельное подмножество — во всех этих трех стихах фонема «в» в других позициях не встречается ни разу. Итак, рассмотрим фонологический текст, выделенный курсивом:

Могла бы — взяла бы
В *утробу пещеры:*
В *пещеру дракона,*
В *трущобу пантеры.*

Представим себе каждое слово сегментом фонологического текста. Мы имеем на это право — слова представляют здесь сегменты не только на семантическом, грамматико-синтаксическом, ритмическом, но и на фонологическом уровнях, поскольку поразительно сгруппированы по количеству фонем (букв): 6, 6, 6, 7, 7, 7. Хотя в распределении «шесть или семь» раскрывается некоторая дополнительная упорядоченность, но, оставляя ее в стороне (с точки зрения первого приближения это возможно), мы можем считать, что границы слов дают количественно одинаковые группы фонем. Это упрощает задачу сопоставления. Нам нужно выявить фонологическую упорядоченность текста. Для этого представим себе все сегменты как некоторые эквивалентные множества и выделим мощность их пересечения. Мно-

жества, где пересекающаяся часть будет больше, чем непересекающаяся, назовем эквивалентными множествами большой мощности. Рассматривая фонологический уровень, мы отвлекаемся от последовательности фонем, обращая внимание лишь на их наличие (для упрощения задачи). Мощность множества будут составлять общие для них фонемы, не учитывая фактора порядка.

Наименьшую группу пересечения будет составлять фонема «р» — она входит во все сегменты. Для четырех пар сегментов мощность будет исчерпываться одной этой фонемой.

Группа с мощностью в одну фонему (р):

ут*р*обу — пеще*р*ы
пеще*р*у — д*р*акона
пеще*р*ы — д*р*акона

Заметим, что в двух из трех случаев наименьшей фонологической организованности текста встречается слово «дракон» (оно так же стоит вне связи по рифмам и вне связи по грамматическим категориям: «пещера», «пантера» — женского рода, «дракон» — мужского, последнее обстоятельство окажется семантически весьма весомым). Оно наименее «связанное» слово текста.

Группа с мощностью в две фанемы (два случая *«р+гласный»,* один — *«р+согласный»*):

тр
*тр*ущобу — пан*тер*а
ур
*у*т*р*об*у* — пеще*ру*
ро
д*р*ак*о*на — т*р*ущ*о*бу

И в этой группе с низкой мощностью встречается «дракон».

Группа с мощностью в три фонемы:

ран
д*ра*ко*н*а — п*ан*те*р*ы
щру
пе*щ*е*ру* — т*ру*щобу

пер
пещеру — пантеры

Группа с мощностью в четыре фонемы:

перы
пещеры — пантеры

Группа с мощностью в пять фонем:

пещер
пещеры — пещеру

Группа с мощностью в шесть фонем:

труобу[3]
трущобу — утробу

Рассмотрим, какие пары сегментов образуют множества большой мощности, составив таблицу, в которой две крайние цифры будут обозначать количество несовпадающих, а средняя — совпадающих фонем в сегменте[4]. Располагаем по возрастанию мощности (левая цифра относится к левому, правая — к правому слову).

утробу	— пещеры	5 — 1 — 5
пещеры	— дракона	5 — 1 — 6
пещеру	— дракона	5 — 1 — 6
утробу	— пещеру	4 — 2 — 4
утробу	— дракона	4 — 2 — 5
утробу	— пантеры	4 — 2 — 5
пещеры	— трущобу	4 — 2 — 5
дракона	— трущобу	5 — 2 — 5
трущобу	— пантеры	5 — 2 — 5
дракона	— пантеры	4 — 3 — 4
пантеру	— трущобу	4 — 3 — 4
пещеру	— пантеры	3 — 3 — 4
пещеры	— пантеры	2 — 4 — 3
пещеры	— пещеру	1 — 5 — 1
трущобу	— утробу	1 — 6 — 0

В последней строке весь второй сегмент составлен из фонем первого. Последние строки образуют множества с пересечением большой мощности. Однако даже интуи-

тивно чувствуется, что звучание предпоследней и последней пары различно. Для того, чтобы выяснить причину этого, следует составить аналогичные таблицы пересечений на грамматическом, лексико-семантическом уровнях (для других текстов необходимы были бы также интонационные, синтаксические и другие таблицы, однако в этом случае здесь наблюдается полное тождество).

Отношение между этими данными можно было бы свести в общую таблицу следующего уровня. При этом получилась бы наиболее объективная картина связанности элементов в тексте. Видимо, наибольшая связанность на одних уровнях и наименьшая — на других создают наиболее выгодные условия для возникновения вторичных значений. Этим мы, во-первых, получаем критерии степени организованности текста (что может быть очень полезным при определении эквивалентности перевода, поскольку величина мощности перекрещивающихся подмножеств переводного текста неизбежно будет расходиться с оригиналом, однако степень та же, что и в подлиннике, связанности семантических сегментов может достигаться за счет регулировки конструкции других уровней). Во-вторых, исследуя те смысловые связи, которые образуются в результате объединения эквивалентных элементов в семантические группы, мы получаем возможность выделить важнейшие.

Семантическая группа «В утробу — В пещеру — В трущобу» и группа «В утробу пещеры — В трущобу пантеры» выделяет в качестве общего семантического ядра (основания для сравнения) значение направленности в закрытое, недоступное и темное пространство. Вводя пространственно-семантические позиции «закрытое — открытое», «близкое — далекое», «в — вне», «доступное—недоступное» и вторичные: «защищенное—незащищенное», «темное — светлое», «теплое — холодное», «тайное — явное», эта конструкция располагает группу на перекрестке данных семантических полей. Все левые члены перечисленных оппозиций становятся синонимами. Правые также. Они сводятся к ведущей оппозиции «субъект — объект» (например, в варианте «свое — чужое») и к противопоставлению «я—ты».

Так выявляется семантика стремления к преодолению оппозиции «я—ты» и инвариантная схема: «Взяла бы твое *ты* в мое *я*». В этом смысле не случайна ма-

лая мощность эквивалентности групп, включающих «дракона», — категория мужского рода, видимо, препятствует ему войти в качестве варианта в инвариантную группу семантического субъекта текста. Однако выделение семантического ядра активизирует значимость дифференциальных элементов.

В утробу пещеры
В пещеру дракона...

Двойная связь — совпадение корневой части слова, приводящее к резкой семантизации формальной (разница в сходном), и выделение формального элемента в качестве существенного дифференциального признака — предельно повышают семантическое значение грамматической категории (в данном случае — семантическую роль выраженных ею пространственных отношений) и подготовляют один из заключительных стихов (уже вне нашего отрывка текста):

...В пещеру — утробу.
Могла бы — взяла бы.

Дальнейшая работа по рассмотрению семантической роли эквивалентных сегментов могла бы вестись в двух направлениях:

во-первых, выявления семантической роли вариантных элементов полученного инварианта (почему данный семантический инвариант выражен через данные варианты). Отличие каждого из них от других, возникающее в результате структурно приписанной им эквивалентности, позволяет рассматривать каждый как выбранный из некоторого взаимноравноценного множества в результате чего выбор того, а не другого элемента делает их различия носителями значений;

во-вторых, выявления отношения данного семантического инварианта к семантическим инвариантам других частей текста, других текстов того же автора. В этом случае семантические инварианты будут выступать как варианты некоторого инварианта второй степени, снова образуя эквивалентное множество, из которого автор осуществляет выбор. В данном случае это будет отношение рассматриваемого текста к другим цветаевским текстам, посвященным преодолению разрыва меж-

ду «я» (во всех его проявлениях) и «не-я» (также во всех его проявлениях).

Синтагматическая ось в структуре художественного текста

Другой операцией построения любого текста (сообщения) является соединение элементов. При этом, видимо, полезно будет различать два случая: соединение одинаковых (или структурно эквивалентных) элементов и соединение разных структурных элементов.

В первом случае не будет получаться конструкции фразового типа: повторение одинаковых элементов, соединенных в целое, создает конструкцию типа геометрического орнамента. Существенным различием между конструкциями внутренне специализированной цепочки (фраза) и внутренне не специализированной цепочки знаков (типа орнамента) будет наличие или отсутствие конструктивно отмеченных конца и начала. С этим связано то, что если в первом случае длина фразы в значительной мере задает ее конструкцию, то во втором — текст имеет открытый характер.

Соединение одинаковых элементов в цепочки производится по иным законам, чем соединение разнородных — оно строится как присоединение и в этом смысле воспроизводит основную черту надфразового построения речевого текста. При этом существенно следующее: повторение одного и того же элемента приглушает его семантическую значимость (ср. психологический эффект многократного повторения одного и того же слова, превращающегося в бессмыслицу) [6]. Зато вперед выдвигается способ соединения этих утративших значение элементов. Так происходит одновременно формализация самих элементов и семантизация их формальных связей. Подтверждением этого могут быть многочисленные случаи формализации орнаментов, превращения их из значимых в геометрические. Одновременно геометрический орнамент становится моделью всякой присоединительной связи, например, схемой нарративного текста. С этим, видимо, связана тенденция повествовательных жанров к членению текста на эквивалентные сегменты

(строфы для поэтического текста, главы — для прозаического). В первом приближении можно сказать, что внутри сегмента (стиха, строфы, главы) текст строится по принципу фразы (соединение разных, но неэквивалентных элементов), а между сегментами господствует присоединительная связь типа возникающей между абзацами[7], главами и т. п.

Большая структурная отмеченность границ сегментов (при отсутствии структурно отмеченных категорий начала и конца текста) создает иллюзию структуры, якобы воспроизводящей речевой (бесконечный) текст (например, речевой текст действительности) и поэтому могущей быть оборванной и продолженной в любой точке, как орнамент или бесконечный рассказ. Такие тексты, как «Евгений Онегин», «Василий Теркин», «Певец во стане русских воинов», всякого рода куплеты, ноэли и другие песни этого типа строятся как принципиально открытые тексты. Пушкин неоднократно подчеркивал, что работа над романом «Евгений Онегин» («собранье пестрых глав») строится как «набирание» новых строф.

Однако при более внимательном рассмотрении абсолютное противопоставление фразового и надфразового соединения элементов на синтагматической оси построения художественного текста оказывается затруднительным. Вводя понятие начала и конца текста как обязательно наличествующих структурных элементов, мы даем возможность рассмотреть весь текст в виде одной фразы. Но и составляющие его сегменты, имея свои начала и концы и строясь по определенной синтагматической схеме, являются фразовыми. Таким образом, любой значимый сегмент художественного текста может быть истолкован и как фраза и как последовательность фраз. И более: в силу того, что Ю. Н. Тынянов называл «теснотой» словесного ряда в стихе, а Р. О. Якобсон — проекцией оси селекции на ось соединения, поставленные рядом слова образуют в художественном тексте, в пределах данного сегмента, семантически нерасторжимое целое — «фразеологизм». В этом смысле любой значимый сегмент (включая универсальный сегмент — весь текст произведения) соотносится не только с цепочкой значений, но и с одним неделимым значением, то есть является словом. Эта возможность рассматривать текст и любую его значимую часть

как особое окказиональное слово была подмечена Б. Пастернаком (а до него — Потебней):

Чтó ему почет и слава,
Место в мире и молва
В миг, когда дыханьем сплава
В слово сплочены слова?

Однако положение осложняется тем, что хотя с точки зрения какого-либо определенного уровня разделение на внутри- и надфразовые связи может быть проведено очень четко, следует помнить, что любой текст может быть рассмотрен с позиции нескольких уровней. При этом неизбежно межфразовые связи станут внутрифразовыми, и наоборот.

Противопоставление метафоры (семантической связи, возникающей на синтагматической оси) ритму (семантической связи, возникающей на оси эквивалентности) не абсолютно хотя бы уже потому, что сопоставление двух сегментов на оси смежности неизбежно подразумевает их выделенность. Членение текста на сегменты, эквивалентные в каком-либо отношении (иначе они не сопоставимы), тем самым вносит ритмичность и в структуру синтагматической оси. Видимо, имеет место следующее сложное переплетение отношений. Некий изоморфизм элементов позволяет членить текст на эквивалентные сегменты (отдельные и сопоставимые). Вслед за этим их значения образуют эквивалентные множества определенной мощности и выделяют дифференциальные семантические элементы.

Однако тот же текст может быть «прочитан» в свете иных связей. Каждый сегмент может быть рассмотрен в качестве части некоторого предложения. В этом случае он вступает в определенные, зависящие от типа предложения, отношения с синтагматическим целым и его частями. Эти связи приводят к тому, что каждый сегмент определенным образом предсказывает последующий. «Очень часто,— замечает Е. В. Падучева,— законы сочетаемости единиц можно свести к необходимости повторения каких-то составных частей этих единиц. Так, формальная структура стиха основана (в частности) на повторении сходно звучащих слогов; согласование существительного с прилагательным — на одинаковом значении признаков рода, числа и падежа; соче-

таемость фонем часто сводится к правилу о том, что в смежных фонемах должно повторяться одно и то же значение некоторого дифференциального признака. Связность текста в абзаце основана в значительной мере на повторении в смежных фразах одинаковых семантических элементов»[8]. Художественный текст, снимая запреты, существующие на определенных уровнях (грамматическом, семантическом, стилистическом, интонационном и т. д.), на постановку рядом тех или иных сегментов текста, активизирует структурную функцию тех элементов, совпадение которых—необходимое условие для сочетаемости тех же сегментов в нехудожественном тексте.

Таким образом, в поэзии нарушается принцип соблюдения запретов на сочетание тех или иных элементов текста. Вряд ли это можно считать свойством только поэтического языка XX века. Не говоря о «сопряжении далековатых идей», в котором Ломоносов видел существенный риторический прием, на этом в значительной мере строится соединение больших сюжетных кусков текста (эпизодов, «мотивов», «образов», глав).

Рассмотрим текст Тютчева:

Вечер мглистый и ненастный...
Чу, не жаворонка ль глас?..
Ты ли, утра гость прекрасный,
В этот поздний, мертвый час?..
Гибкий, резвый, звучно-ясный,
В этот мертвый поздний час,
Как безумья смех ужасный,
Он всю душу мне потряс!..

Стихотворение отчетливо построено так, чтобы соединить две семантически несоединимые группы: ненастный вечер и песню жаворонка. Вместе с тем на всех языковых уровнях он построен как реализующий определенные связи в соответствии с действующими на них запретами — разрешениями. Несоединимость выступает здесь на другом уровне — внеязыковой реальности. Снятие запрета на сочетаемость совершается не в пределах какого-либо из языковых уровней (включая семантический — здесь нет метафоры в узком смысле), а в конструкции сообщения. «Вечер мглистый и ненастный»

дает определенную реальную ситуацию. Междометие «чу» — заставляет ожидать, что в продолжении будет сообщение о каких-либо звуках. Наличие этих двух сообщений заставляет построить некоторый набор возможностей, из которых должно быть выбрано следующее за ними (например: «крик совы», «скрип сухого дерева», «стон», «лязг костей», «звон колокола»). Выбор любого из этих (или других эквивалентных им) элементов, в свою очередь, позволил бы построить поле возможного — невозможного для дальнейших сообщений. Тютчев выбирает не из набора вероятных, а из набора невероятных продолжений. При этом нарушение ожидания, как всегда, совершается лишь на одном определенном уровне. «Чу» предсказывает звук, и далее речь идет действительно о звуке. Если трансформировать стих «Чу, не жаворонка ли глас?» в «Чу, не крик ли птицы?», то никакого нарушения накладываемых на сообщение ограничений не происходит, хотя очевидно, что «глас жаворонка» и «крик птицы» в определенных контекстах могут безболезненно друг друга заменять. Таким образом, из всех семантических признаков жаворонка активизируется один: «*утренняя* птица» (ср. далее «утра гость прекрасный») — не соединимый с картиной, экспозированной в начале. Далее на этом соединении несоединимостей строится все стихотворение: «утра гость прекрасный — поздний, мертвый час», «гибкий, резвый, звучно-ясный—мертвый, поздний час» (обратим внимание на перестановку слов в повторяющихся четвертом и шестом стихах — синтагматическая ось расподобляет повторы, снижая предсказуемость). Все это венчает «безумья смех ужасный». Так создается конструкция сообщения о непредсказуемости, хаотичности самой природы, о беспорядке как космическом законе.

Возникает вопрос: поэтическое снятие ограничений на соединение единиц того или иного уровня на синтагматической оси имеет ли само какие-либо ограничения? На этот вопрос можно ответить только утвердительно: ряд с полностью снятыми ограничениями на сочетаемость (после каждого из элементов равновероятно появление любого из возможных последующих) не является структурой. Видимо, условием возможности соединения является то, чтобы множество дифференциальных признаков каждого из них образовывало пере-

сечение хотя бы в один элемент. По сути дела, на этом строится остающееся до сих пор классическим определение метафоры Аристотелем: «Метафора — перенесение слова с измененным значением из рода в вид, или из вида в род, или из вида в вид, или по аналогии». Причем по сформулированному еще Ломоносовым закону отмечается связь между поэтической ценностью метафоры и минимальностью пересечения («сопряжение далековатых идей»)[9]. Вместе с тем мы сами говорили о *непрерывном* процессе снятия ограничений, и, как кажется, об этом же говорит исторический материал: если мы возьмем средневековую литературу, то круг дозволенных метафор строго ограничен и они могут быть заданы закрытым списком, — у Пастернака же или Вознесенского метафорой могут считаться практически любые два стоящих рядом слова.

Однако противоречие между тем, что поэтическая метафора по природе своей стремится к минимальному пересечению дифференциальных признаков каждого из составляющих ее членов и тенденцией к дальнейшему уменьшению этого пересечения, мнимое: само понятие «минимального» пересечения действительно и имеет смысл только в связи со всей определенной суммой запретов и разрешений, присущих данной структуре в целом.

Разрушаемое звено синтагматики получает особую значимость — выступает как дифференциальный признак данного типа соединения. Можно предложить следующую классификацию несоединимых соединений.

I. Снятие запретов на уровне естественного языка на соединение элементов внутри одной семантической единицы (слова или фразеологического сочетания). К этому случаю относятся в большинстве лексические неологизмы в поэзии, а также случаи переосмысления соединимых единиц как несоединимых (обычное в языке слово становится неологизмом):

Что в мае, когда поездов расписанье
Камышинской веткой читаешь в пути,
Оно грандиозней святого писанья,
Хотя его сызнова все перечти.
(Б. Пастернак)

В слове «расписанье» приставка «раз» осмыслена в значении придания действию превосходной степени (ти-

на «расхвалить», «расписать»), и тогда естественно, что «*рас*писание» грандиозней, чем просто «писание»[10].

Кто из вас
из сел,
из кожи вон,
из штолен
не шагнет вперед?!
(Маяковский)

Скорей со сна, чем с крыш; скорей
Забывчивый, чем робкий,
Топтался дождик у дверей,
И пахло винной пробкой.
(Пастернак).

Фразеологизмы ставятся в положение, синтаксически эквивалентное аналогично построенным свободным словосочетаниям. Необычный тип связи придает составным частям фразеологизма не свойственные им (утраченные уже в языке) синтаксическую самостоятельность и вещественное значение. Но в этом вещественном значении соединение слов в естественном языке невозможно. Рассмотренный случай фактически находится уже на грани преодоления синтагматических запретов.

II. Снятие запретов на правила соединения значимых единиц естественного языка (морфологические и синтаксические запреты).

Было мрачно и темно.
Было страшно и окно.
(А. Введенский)

Здесь «окно» употреблено в функции категории состояния. Минимальной общностью, позволяющей подобное переосмысление, здесь является параллелизм синтаксической позиции и фонологическая омонимия морфем.

III. Снятие ограничений на семантическую отмеченность предложения. На этом строятся все традиционные тропы. Следует помнить, что правила семантической отмеченности находятся в обратной связи с синтаксическими. Там, где формально выраженных связей нет, смысловая соединимость становится единственным критерием правильности построения. Поэтому поэтический принцип соседства как смысловой связи представляет

собой перенесение вовнутрь фразы межфразовой синтагматики.

Следует отметить, что сведение обязательных в языке связей между сегментами текста к минимуму компенсируется введением дополнительных упорядочностей. В поговорке XVII века «кому смех, а у нас и в лаптях снег» (произносится «снех») для того, чтобы установить эквивалентность между «смех» и «снег» (по схеме: «кому хорошо, а нам плохо») и соединить их в семантически параллельную пару, необходимо ввести дополнительную фонетическую и ритмическую упорядоченность.

Таким образом, на синтагматической оси действуют две упорядоченности. Одна соответствует общеязыковым правилам соединения сегментов. На этом уровне все время действует стремление к «разбалтыванию» связей, возрастающей минимализации запретов. При этом, поскольку поэтический текст в этом отношении проектируется на общеязыковой, как речь на язык, снятие запрета становится высокозначимым семантическим элементом.

Однако сама эта возрастающая неупорядоченность ряда есть одновременно возрастающая упорядоченность другой — поэтической — структуры. Оба ряда взаимно выступают как дополнительные. С этим, видимо, связано и то любопытное обстоятельство, что наиболее значимые элементы поэтической структуры расположены на концах сегментов (стихов, строф, глав, произведений). Текст как общеязыковая структура дает все возрастающую к концу избыточность. Структурная предсказуемость резко возрастает по мере движения в общеязыковом тексте от начала сегмента к концу. Так же построена взятая сама по себе и поэтическая конструкция. Однако при взаимном сложении в реальном тексте они позволяют снять ряд обязательных в языковом тексте связей. Поэтическая конструкция гасит избыточность языковой. При этом, поскольку поэтическая упорядоченность предстает с точки зрения общеязыковой как неупорядоченность, возникает (при определении текста как художественного) тенденция рассматривать любую неупорядоченность текста как упорядоченность особого типа. С этим, видимо, связана и тенденция осмыслять сообщение текста как язык, и особая информационная насыщенность поэзии.

Механизм внутритекстового семантического анализа

Из сказанного следует, что для внутритекстового (то есть при отвлечении от всех внетекстовых связей) семантического анализа необходимы следующие операции.

1. Разбиение текста на уровни и группы по уровням синтагматических сегментов (фонема, морфема, слово, стих, строфа, глава — для стихового текста; слово, предложение, абзац, глава — для прозаического текста).

2. Разбиение текста на уровни и группы по уровням семантических сегментов (типа «образы героев»). Эта операция особенно важна при анализе прозы.

3. Выделение всех пар повторов (эквивалентностей).

4. Выделение всех пар смежностей.

5. Выделение повторов с наибольшей мощностью эквивалентности.

6. Взаимное наложение эквивалентных семантических пар с тем, чтобы выделить работающие в данном тексте дифференциальные семантические признаки и основные семантические оппозиции по всем основным уровням. Рассмотрение семантизации грамматических конструкций.

7. Оценка заданной структуры синтагматического построения и значимых от него отклонений в парах по смежности. Рассмотрение семантизации синтаксических конструкций.

Перечисленные операции дадут лишь общий и сознательно огрубленный семантический костяк, поскольку описание всех возникающих в тексте связей и всех внетекстовых отношений, которые могут быть зафиксированы, представляло бы по своей объемности слишком нереальную задачу. Таким образом, сама грубость результатов предлагаемого анализа может быть не только недостатком, но и достоинством. Видимо, сразу же необходимо сформулировать задачу: какой степени полноты описание требуется и какие уровни будут рассмотрены как доминирующие, что и на каком основании не будет рассматриваться, в каких случаях отбор доминирующих элементов совершается на основании точно сформулированных критериев, а в каких эти понятия рассматриваются как интуитивно данные.

6 Элементы и уровни парадигматики художественного текста

Поэзия и проза

В теории литературы общепринято утверждение, что обычная речь людей и прозаическая речь — одно и то же и вследствие этого, что проза по отношению к поэзии — явление первичное, предшествующее. Выдающийся знаток теории стиха Б. В. Томашевский, подытоживая многолетние разыскания в этой области, писал: «Предпосылкой суждения о языке является аксиома о том, что естественная форма организованной человеческой речи есть проза»[1]. Отсюда следует и второе, не менее распространенное убеждение: стиховая речь мыслится как нечто вторичное, более сложное по структуре, чем проза. Зигмунд Черный, например, предлагает следующую лестницу перехода от простоты структуры к ее усложненности: «Утилитарная проза (научная, административная, военная, юридическая, торгово-промышленная, газетная и т. д.) — бытовая проза — литературная проза — стихи в прозе — ритмическая проза — vers libre — вольные строфы — вольный стих — классический стих строгой урегулированности»[2].

Более вероятным представляется иное расположение. В иерархии движения от простоты к сложности расположение жанров другое: разговорная речь — песня (текст + мотив) — «классическая поэзия» — художественная проза. Разумеется, схема эта имеет характер лишь грубого приближения (вопрос о vers libre будет оговорен отдельно). Вряд ли правильно, что художественная проза представляет собой исторически исходную форму, совпадающую с разговорной нехудожественной речью.

История свидетельствует, что стихотворная речь (равно как и распев, пение) была первоначально единственно возможной речью словесного *искусства*[3]. Этим достигалось «расподобление» языка, отделение его от

обычной речи. И лишь затем начиналось «уподобление»: из «расподобленного» — уже резко «непохожего» — материала создавалась картина действительности.

Описательное стиховедение и описательная поэтика исходят из представления о художественном построении как механической сумме ряда отдельно существующих «приемов». При этом художественный анализ понимается как перечисление и идейно-стилистическая оценка тех поэтических элементов, которые исследователь обнаруживает в тексте. Подобная методика анализа укрепилась и в школьной практике. Методические пособия и учебники пестрят выражениями: «выберем эпитеты», «найдите метафоры», «что хотел сказать писатель таким-то эпизодом?» и т. д.

Структурный подход к литературному произведению подразумевает, что тот или иной «прием» рассматривается не как отдельная материальная данность, а как функция с двумя или чаще многими образующими. Художественный эффект «приема» — всегда отношение (например, отношение текста к ожиданию читателя, эстетическим нормам эпохи, привычным сюжетным и иным штампам к жанровым закономерностям). Вне этих связей художественный эффект просто не существует. Любое перечисление приемов ничего нам не даст (равно как и рассмотрение «приемов» вообще, вне текста как органического единства), поскольку, входя в различные структуры целого, один и тот же материальный элемент текста неизбежно приобретает различный, порой противоположный, смысл. Особенно наглядно проявляется это при использовании отрицательных приемов — «минус-приемов». Приведем пример. Возьмем стихотворение Пушкина «Вновь я посетил...». С точки зрения описательной поэтики оно почти не поддается анализу. Если к романтическому стихотворению еще можно применить подобную методику: выбрать обильные метафоры, эпитеты и другие элементы так называемой «образной речи» и на основании их дать оценку идейной системы и стиля, то к произведениям типа пушкинской лирики 1830-х годов она решительно неприложима. Здесь нет ни эпитетов, ни метафор, ни рифм, ни подчеркнутого «ритма», ни каких-либо других «художественных приемов».

С точки зрения структурного анализа, «номенклатурный» подход к тексту всегда неэффективен, посколь-

ку художественный прием — не материальный элемент текста, а *отношение*. Существует, к примеру, принципиальное различие между отсутствием рифмы в стихе, *еще* не подразумевающем возможности ее существования (например, античная поэзия, русский былинный стих и т. п.) или *уже* окончательно от нее отказавшемся, когда отсутствие рифмы входит в читательское ожидание, в эстетическую норму этого вида искусства (например, современный vers libre) — с одной стороны, и стихом, включающим рифму в число характернейших признаков поэтического текста,—с другой. В первом случае отсутствие рифмы не является художественно значимым элементом, во втором отсутствие рифмы есть присутствие нерифмы, «минус-рифма». В эпоху, когда читательское сознание, воспитанное на поэтической школе Жуковского, Батюшкова, молодого Пушкина, отождествляло романтическую поэтику с самим понятием поэзии, художественная система «Вновь я посетил...» производила впечатление не отсутствия «приемов», а максимальной их насыщенности. Но это были «минус-приемы», система последовательных и сознательных, читательски ощутимых отказов. В этом смысле совершенно не парадоксальным, по существу, будет утверждение, что в 1830 году поэтический текст, написанный по общепринятым уже нормам романтической поэтики, производил бы более «голое» впечатление, был бы действительно в большей степени лишен элементов художественной структуры, чем «Вновь я посетил...».

Представление о том, что сходство с нехудожественной действительностью составляет достоинство или даже условие искусства, канонизированное вкусами и эстетическими теориями XIX века, — очень позднее явление в истории искусства. На начальных этапах именно «непохожесть», различие сфер обыденного и художественного заставляет воспринимать текст эстетически. Для того чтобы стать материалом искусства, язык сначала лишается сходства с обыденной речью. И только дальнейшее движение искусства возвращает его к прозе, но не к первоначальной «непостроенности», а лишь к ее имитации. Так происходит наступление прозаизмов, «поэтической свободы» в поэзии и прозе, в литературе в целом. Однако эта вторичная простота художественно активна лишь на фоне большой и постоянно присутствующей в сознании читателей поэтической культуры.

Вряд ли случайно, что периоды господства поэзии и прозы чередуются с определенной закономерностью. Так, выработка мощной поэтической традиции в начале XIX века, приведшая после Пушкина 1820-х годов к отождествлению поэзии с литературой в целом, послужила исходной точкой для энергичного развития художественной прозы во вторую половину столетия. Однако когда пушкинская традиция превратилась, как это казалось в те годы, в историческую, не ощущаемую уже в качестве живого литературного факта, *когда проза победила поэзию настолько, что перестала восприниматься в отношении к ней*, произошел новый поворот к поэзии. Начало XX века, как некогда начало XIX, в русской литературе прошло под знаком поэзии. И именно она была тем фоном, на котором стал ощутим происшедший в 1920-х годах рост художественной активности прозы.

Охарактеризованная смена господствующего типа поэтической речи не была не только причиной, но даже и основным фактором в развитии, истории художественных форм русской литературы в эти годы. Это был резерв художественной информации, из которого сложные и многофакторные процессы исторического развития литературы черпали то, что соответствовало их внутренним потребностям.

Сложное переплетение прозы и поэзии в единой функционирующей системе художественного сознания оказывается тесно связанным с более общими вопросами построения произведений искусства. Художественный текст никогда не принадлежит одной системе или какой-либо единственной тенденции: закономерность и ее нарушение, формализация, в конечном итоге — автоматизация и деавтоматизация структуры текста постоянно борются друг с другом. Каждая из этих тенденций вступает в конфликт со своим структурным антиподом, но существует только в отношении к нему. Поэтому победа одной тенденции над другой означает не уничтожение конфликта, а перенесение его в другую плоскость. Победившая же тенденция теряет художественную активность.

Так, противопоставление поэзии и прозы в русской литературе XIX века воспринималось на фоне общей антиномии построенного, искусственного, ложного, с одной стороны, и природного, безыскусственного, истинно-

го — с другой. Выдвинутое в эту эпоху требование сближения искусства и жизни не подразумевало, однако, *замену* одного другим. Художественный текст именно потому максимально стремится приблизиться к жизни, что он согласно самой исходной предпосылке жизнью не является. Таким образом, сначала задается некоторая мера условности, некоторое исходное несходство, а затем начинается борьба с ним — подчеркивание сходства. При этом теоретически возможны два пути: движение к сходству внутри данной системы условности, попытки перестройки ее изнутри и отбрасывание системы в целом, требование замены ее другой. Принятие существующей системы за исходный отрицательный фон приводит к тому, что новая система художественного языка получает активность в отношении к старой как ее отрицание.

Применительно к интересующему нас примеру это будет означать два пути преодоления той поэтической традиции, которая в конце первой трети XIX века воспринималась как пушкинская. С одной стороны, возможна тенденция к прозаизации стиха (ритмико-интонационной, тематической и пр.); с другой — речь может пойти об отказе от поэзии в принципе и обращении к прозе, воспринимаемой на фоне стихотворной культуры как ее отрицание.

Таким образом, противопоставление «проза — поэзия» оказывается частным выражением оппозиции «неискусство — искусство». Не случайно параллельно с перемещением произведения в семантическом поле «поэзия — проза» происходит непрерывное вовлечение «неискусства» в сферу художественных текстов и «выталкивание» произведений искусств и целых жанров в раздел «нехудожественных». Так, одновременно с отказом от поэзии как основного средства литературной выразительности в 1830-е годы традиционные для XVIII — начала XIX века прозаические жанры — плутовской, семейный и другие формы романа — были выведены за пределы искусства. Их место заступил очерк, ценный своей документальностью и причислявшийся к художественным жанрам именно потому, что не претендовал на художественность. «Невыдуманность» очерка проявляется в первую очередь в его бессюжетности, как свидетельстве достоверности, проникает в поэзию (стихотворный фельетон, стихотворный очерк), драму (появ-

ление особого жанра — «сцены»), живопись (победа «жанра» над «исторической живописью», распространение путевых зарисовок и т. п.). И в последующие эпохи широкое движение к прозаизации художественной культуры, с одной стороны, утверждает авторитет «не-искусства» (действительности, быта, документа), а с другой — возводит в норму *воспроизведение жизни* средствами искусства. Даже непосредственная «сырая» действительность — документ, вмонтированный в художественную прозу[4] или киноповествование,—«материально» оставаясь неизменным, функционально меняет свою природу коренным образом: распространяя на другие участки текста вызываемое ею ощущение подлинности, она получает от контекста признак «сделанности» и становится воспроизведением самой себя. Аналогична и судьба повествовательной речи в искусстве: художественная речь не идентична нехудожественной прозе, а относится к ней как воспроизведение к объекту. При этом можно заметить многочисленные и глубокие отличия, которые ускользают лишь от недостаточно пристального взгляда. Самое существенное сводится к следующему: устная речь коренным образом отличается от письменной. На всех уровнях, от фонемы до сверхфразовых синтаксических единств, она строится как система редукций, упущений и эллипсов. Однако *воспроизведение* устной речи в художественной литературе строится по законам письменной. Элементы устной, редуцированной структуры лишь местами вносятся в текст, выполняя роль определенных сигналов: по ним мы узнаем, что денотатом нормализованного текста является та значительно более сокращенная, обусловленная внесловесной ситуацией, интонацией словесная ткань, которую представляет собой устная речь. Устная речь может очень глубоко проникать в ткань повествования, особенно в искусстве XX века. Однако никогда она не может полностью вытеснить письменные структуры уже потому, что художественный текст и в самых предельных случаях — не устная речь, а отображение устной речи в письменной. Следует заметить, что даже когда дело идет не о письменных формах словесного искусства, устная художественная речь—от импровизации фольклорного певца до сценической речи—строится на основе нормализованного и полного, а не сокращенного варианта речи. Но даже со сцены нас не поражает эта разница, разумеет-

ся, до тех пор, пока вся система условностей, принятая в данном виде искусства, удовлетворяет нашему художественному чувству. Читателю XVIII века не бросалось в глаза языковое неправдоподобие такого отображения устной речи: «Куда девалось прежнее ваше спокойство, сердце ваше наслаждающее? Ах, любезный Камбер!—жалостным Арисена возопила голосом. — Теперь понимаю, к горчайшему моему мучению, что не надобно верить льстивым фортуны блистаниям»[5]. Оно представлялось столь же правдоподобным, как различные виды сказа или «поток сознания» современному читателю, хотя достаточно их сопоставить с магнитофонной записью реальной разговорной речи, чтобы увидеть коренное различие: любой современный сказ, любое отображение «разорванности» бытового диалога строится так, чтобы воспроизвести все виды контакта, в том числе и несловесные, при помощи слов. Поэтому он создает целостную модель общения и понятен сам по себе. Записанная на магнитофонную ленту и переведенная в графические знаки устная речь, теряя связи с паралингвистикой и интонацией, остается *частью* общения и, взятая в отдельности, может быть просто непонятной. Всякое «приближение к разговорности», будь то нарочитые алогизмы и нарушения синтаксиса, которыми Руссо имитирует «беспорядок страсти», затрудненные периоды Толстого, воспроизводящие течение внутренней мысли, или распространенные в прозе XX века структуры типа «потока сознания» в гораздо большей мере сигнализируют о неудовлетворенности писателей «условностью» предшествующей литературной традиции, чем представляют собой натуралистическое воспроизведение «сырой» речи. Процесс перехода от поэтических структур к имитации обыденной речи средствами художественной прозы во многом аналогичен переходу от непосредственно письменных форм языка к имитации разговорности. В обоих случаях сначала задается некоторая сознательно условная система, по природе своей отделенная от фактуры воспроизводимого мира, а затем начинается их сближение.

С этим связано то, что некоторые исходные для данной культуры художественные типы[6] всегда представляют собой системы с максимально выраженным числом ограничений. Дальнейшая же эволюция, как правило, заключается в снятии определенных запретов

или переводе их в разряд факультативных. Поэтому субъективно такая эволюция осознается как *упрощение* исходного типа. Все художественные бунты против исходного типа протекали под лозунгом борьбы за «естественность» и «простоту», против стеснительных и «искусственных» ограничений предшествующего периода. Однако со структурной точки зрения происходит усложнение конструкции текста, хотя основные элементы построения выносятся за текст, реализуясь в виде «минус-приемов». С этой точки зрения проза как художественное явление представляет собой структуру более сложную, чем поэзия.

Однако вопрос этим не исчерпывается. В период создания исходных типов художественных конструкций, на разных уровнях наиболее активна тенденция закрепления за отдельными участками содержания иерархии определенных типов художественного языка. Так, за одним каким-либо жанром (например, эпохи классицизма) закрепляется определенный стиль и размер, за определенными сюжетами — фиксированные жанры, за определенными персонажами — язык и тому подобное. Дальнейшее «расшатывание» исходных типов может заключаться как в том, что внутри прежде единого типа художественной структуры появляются значимые разграничения[7], так и в том, что возникает возможность нарушения границ первоначальной кодификации. Там, где исходный тип давал одну структурную возможность, *возникает выбор*.

Проза и поэзия по-разному соотносятся между собой тогда, когда какой-либо сюжет, тема, образ или жанр однозначно определяют, поэтическим или прозаическим будет произведение, или когда возможен художественный выбор одного из двух решений. Карамзин, в одно и то же время написавший повесть в стихах «Алина» и «Бедную Лизу», Пушкин, назвавший «Евгения Онегина» романом в стихах, а «Медный всадник» — «петербургской повестью», избравший для поэм «Граф Нулин» и «Домик в Коломне» подчеркнуто новеллистические сюжеты, сознательно исходили из возможности рассматривать стихи и прозу как в определенном отношении структурно равноценные. Появление «Саши» Некрасова и «Рудина» Тургенева в одном номере «Современника» в этом смысле не менее знаменательно. Однако уже романы Толстого и Достоевского, сатиры Салтыко-

ва-Щедрина, очерки Г. Успенского однозначно определяли выбор прозы как конструктивной основы текста. Вновь восстановилось существовавшее в XVIII веке положение: проза и поэзия разделились (правда, по совершенно иным причинам) на две непересекающиеся художественные сферы. Читатель точно знал, какой круг художественных явлений закреплен за прозой, а какой отведен поэзии. Возможность выбора, конфликта между ожиданием и реализацией была снята.

Процессы, протекавшие в прозе, начиная с Гаршина и Чехова, в поэзии — с символистов, снова привели к тому «пушкинскому» уравниванию поэзии и прозы, которое свойственно, например, Пастернаку. Так, публикуя в 1929 году прозаический отрывок «Повесть», Пастернак писал: «Вот уже десять лет передо мною носятся разрозненные части этой повести, и в начале революции кое-что попало в печать. Но читателю лучше забыть об этих версиях, а то он запутается в том, кому из лиц какая, в окончательном розыгрыше, досталась доля. Часть их я переименовал, что же касается самих судеб, то как я нашел их в те годы на снегу под деревьями, так они теперь и останутся, и между романом в стихах под названьем «Спекторский», начатым позднее, и предлагаемой прозой разноречья не будет,— это одна жизнь»[8].

Как видим, «быть стихами», «быть прозой» — это не только материальная выраженность структурного построения какого-либо текста, но и определенная всем типом культуры *функция текста,* которая далеко не всегда может быть однозначно извлечена из его графически зафиксированной части[9].

Итак, *художественная проза возникла на фоне определенной поэтической системы как ее отрицание.*

Сказанное позволяет нам взглянуть диалектически на проблему границ поэзии и прозы и эстетической природы пограничных форм типа vers libre. Нельзя не отметить при этом следующий любопытный парадокс. Взгляд на поэзию и прозу как на некие самостоятельные, обособленные друг от друга конструкции, которые могут быть описаны без взаимной соотнесенности («поэзия — ритмически организованная речь, проза — обычная речь»), неожиданно приводит исследователя к невозможности разграничить эти явления. Столкнувшись с обилием промежуточных форм, исследователь вынуж-

ден будет заключить, что определенной границы между стихами и прозой провести вообще нельзя. К такому выводу пришел Б. В. Томашевский, писавший: «Естественнее и плодотворнее рассматривать стих и прозу не как две области с твердой границей, а как два полюса, два центра тяготения, вокруг которых исторически расположились реальные факты <...>. Законно говорить о более или менее прозаических, более или менее стихотворных явлениях». И далее: «А так как разные люди обладают различной степенью восприимчивости к отдельным приметам стиха и прозы, то их утверждения: «это стих», «нет, это рифмованная проза» — вовсе не так противоречат друг другу, как кажется самим спорщикам. Из этого можно сделать вывод: для решения основного вопроса об отличии стиха от прозы плодотворнее изучать не пограничные явления и определять их не путем установления такой границы, быть может, мнимой; в первую очередь следует обратиться к самым типичным, наиболее выраженным формам стиха и прозы»[10].

Близкую точку зрения высказал и Борис Унбегаун в своем исследовании по теории русского стиха[11]. Исходя из представления о том, что стих — это упорядоченная, организованная, то есть «несвободная речь», он объявляет само понятие vers libre логической антиномией. Он сочувственно цитирует слова английского писателя Дж. Честертона: «Свободный стих, как и свободная любовь,— противоречие в термине». К этой же точке зрения присоединяется и М. Янакиев, пишущий: «Свободный стих» (vers libre) не может быть предметом стиховедения, поскольку ничем не отличается от общей речи. С другой стороны, стиховедению следует заниматься даже самым бездарным «несвободным стихом», поскольку таким образом может быть вскрыта «пусть неумелая, но осязаемая, материальная стиховая организация»[12]. Цитируя стихотворение поэтессы Елизаветы Багряной «Клоун говорит», автор заключает: «Общее впечатление как от художественной прозы <...>. Рифмованное созвучие местата — земята недостаточно, чтобы превратить текст в «стих». И в обыкновенной прозе от времени до времени встречаются подобные созвучия»[13].

Однако подобная трактовка «осязаемой, материальной стиховой организации» оказывается в достаточной

степени узкой. Она, как уже указывалось, рассматривает только текст, понимаемый как «все, что написано». Отсутствие того или иного элемента текста в том случае, когда он в данной структуре невозможен и не ожидается, приравнивается к изъятию ожидаемого элемента, отказ от четкой ритмичности в эпоху до возникновения стиховой системы — к отказу от нее после. Элемент берется вне структуры и функции, знак — вне фона. Если подходить так, то vers libre действительно можно приравнять прозе.

Иной ответ на вопрос о природе vers libre мы получим, если будем рассматривать стихи и прозу в их исторической и типологической соотнесенности. К такому диалектическому подходу оказывается, к примеру, весьма близок И. Грабак в статье «Замечания о соотношении стиха и прозы, особенно в так называемых переходных формах». Автор исходит из представления о прозе и стихах как об оппозиционном структурном двучлене (впрочем, следовало бы оговориться, что соотношение оппозиции существует здесь отнюдь не всегда, а также провести разграничение структуры обычной речи и художественной прозы). Хотя И. Грабак, как будто отдавая дань традиционной формулировке, пишет о прозе как о речи, «которая связана только грамматическими нормами», однако далее он расширяет свою точку зрения, исходя из того, что для современного читателя проза и поэзия взаимно проектируются. Следовательно, считает он, невозможно не учитывать внетекстовых элементов эстетической конструкции. Исходя из сказанного И. Грабак решает вопрос о границе между прозой и поэзией. Считая, что в сознании автора и читателя структуры поэзии и прозы резко разделены, он пишет: «В случаях, когда автор подчеркивает в прозе типичные элементы стиха, эта граница не только не ликвидируется, но, наоборот, приобретает наибольшую актуальность»[14]. Поэтому: «Чем менее в стихотворной форме элементов, которые отличают стихи от прозы, тем более ясно следует различать, что дело идет не о прозе, а именно о стихах. С другой стороны, в произведениях, написанных свободным стихом, некоторые отдельные стихи, изолированные и вырванные из контекста, могут восприниматься как проза»[15]. Именно вследствие этого граница, существующая между подобным свободным стихом и прозой, должна быть резко различима, и именно поэтому свободный

стих требует особого графического построения, чтобы быть понятым как форма стиховой речи.

Таким образом, метафизическое понятие «прием» заменяется здесь диалектическим — «структурный элемент и его функция». А представление о границе стиха и прозы начинает связываться не только с реализацией в тексте тех или иных элементов структуры, но и с их значимым отсутствием.

Современная молекулярная физика знает понятие «дырки», которое совсем не равно простому отсутствию материи. Это отсутствие материи в структурном положении, подразумевающем ее присутствие. В этих условиях «дырка» ведет себя настолько материально, что можно измерить ее вес,— разумеется в отрицательных величинах. И физики закономерно говорят о «тяжелых» и «легких» дырках. С аналогичными явлениями приходится считаться и стиховеду.

Из сказанного следует, что понятие «текст» для литературоведа оказывается значительно более сложным, чем для лингвиста. Если приравнивать его понятию «реальная данность художественного произведения», то необходимо учитывать и «минус-приемы» — «тяжелые» и «легкие дырки» художественной структуры. Чтобы в дальнейшем не слишком отходить от привычной терминологии, мы будем понимать под текстом нечто более привычное — всю сумму структурных отношений, нашедших лингвистическое выражение (формула «нашедших графическое выражение» не подходит, так как не покрывает понятия текста в фольклоре). Однако при таком подходе нам придется наряду с *внутритекстовыми* конструкциями и отношениями выделить *внетекстовые* как особый предмет исследования. Внетекстовая часть художественной структуры составляет вполне реальный (иногда очень значительный) компонент художественного целого. Конечно, она отличается большей зыбкостью, чем текстовая, более подвижна. Ясно, например, что для людей, изучавших Маяковского со школьной скамьи и принимающих его стих за эстетическую норму, внетекстовая часть его произведений представляется совсем в ином виде, чем самому автору и его первым слушателям. Текст (в узком смысле) и для современного читателя вдвинут в сложные общие структуры — внетекстовая часть произведения существует и для современного слушателя. Но она во многом уже иная. Внетекстовые

связи имеют много субъективного, вплоть до индивидуально-личного, почти не поддающегося анализу современными средствами литературоведения. Но они имеют и свое закономерное, исторически и социально обусловленное содержание и в своей структурной совокупности вполне могут уже сейчас быть предметом рассмотрения.

Мы будем в дальнейшем рассматривать внетекстовые связи в их отношении к тексту и между собой. При этом залогом научного успеха будет строгое разграничение уровней и поиски четких критериев границ доступного современному научному анализу.

Свидетельством в пользу сравнительно бо̀льшей сложности прозы, чем стихов, является вопрос о трудности построения порождающих моделей. Здесь совершенно ясно, что стиховая модель будет отличаться большей сложностью, чем общеязыковая (вторая войдет в первую), но не менее ясно, что моделировать художественный прозаический текст — задача несравненно более трудная, чем стихотворный.

И. Грабак, бесспорно, прав, когда наряду с другими стиховедами, например Б. В. Томашевским, подчеркивает значение графики для различения стихов и прозы. Графика выступает здесь не как техническое средство закрепления текста, а как сигнал структурной природы, следуя которому наше сознание «вдвигает» предлагаемый ему текст в определенную внетекстовую структуру. Можно лишь присоединиться к И. Грабаку и тогда, когда он пишет: «Могут возразить, например, что П. Фор или М. Горький писали некоторые из своих стихов сплошь (in continuo), но в этих двух случаях дело шло о стихах традиционной и стабильной формы, о стихах, заключающих произносимые ритмические элементы, что исключало возможность смешения с прозой»[16].

Принцип повтора

В естественном языке наряду с упорядоченностями на уровне языка, имеющими смыслоразличающий характер, спорадически возникают определенные упорядоченности на уровне речи. Мы их не замечаем, поскольку в акте языковой коммуникации они не несут никакой структурной нагрузки.

Когда мы имеем дело с художественным текстом, положение резко меняется. Получателю сообщения еще предстоит на основании текста восстановить тот специфический язык, на котором осуществляется акт художественной коммуникации. При этом, как мы отмечали, свойства сообщения переходят в свойства кода и любая упорядоченность текста начинает осмысляться как структурная, как носительница значения. И если поэт находит в создаваемом им тексте дополнительные упорядоченности по отношению к естественному языку, то читатель вправе поступать так же и обнаруживать в создании поэта некие дополнительные упорядоченности второй степени. Выше было показано, что упорядоченности эти могут быть сведены к двум классам: упорядоченности по эквивалентности и упорядоченности по порядку. К первому классу принадлежат все виды повторов в художественном тексте.

Разделяя упорядоченности по эквивалентности и упорядоченности по порядку, мы относим к первым отношения между одинаковыми элементами вне отношения к синтагматике текста, а ко вторым — отношения между разными элементами на синтагматической оси. При этом следует подчеркнуть, что самое определение того, с каким из двух аспектов структуры мы имеем дело, получает смысл лишь в связи с указанием на определенный уровень.

И *в* *б*ерег *б*ьет *в*олной *б*езумной
(Баратынский)

На уровне фонем чередование «в» и «б» создает повторы, позволяющие рассматривать определенные сегменты текста как эквивалентные. Но одновременно на грамматическом уровне цепочка «в берег бьет» может быть рассмотрена как разделенная на группы, упорядоченные по порядку. В этом случае в признаки такой упорядоченности можно включить наряду с определенным глагольным управлением наличие анафорического фонемного элемента «б» (по типу грамматического согласования). Одновременно между группами «И в берег бьет» «волной безумной» устанавливается параллелизм, базирующийся на ритмической эквивалентности и наличии в каждой группе анафорических фонем «в — б» (начальное «и» с внутренней организацией стиха не коррели-

рует, анафорически связывая его с другими стихами). Если «в — б» первого полустишия относительно «в — б» второго — упорядочивания их по эквивалентности, то между собой они образуют отношение по порядку.

Поскольку всякий текст образуется как комбинаторное сочетание ограниченного числа элементов, наличие повторов в нем неизбежно. Однако эти повторы в нехудожественном тексте могут не осознаваться как некоторая упорядоченность относительно семантического уровня текста.

Возьмем стихи Грибоедова:

Орган мои создали руки,
Псалтырь устроили персты.

Относительно общеязыковой, фонологической или грамматической, структуры текст этот отличается определенной упорядоченностью, но относительно семантического строя текста эти упорядоченности проявляются лишь в одном: нам достаточно знать, что строй текста способен передавать некоторое содержание, то есть что он *правилен.* Как только мы устанавливаем, что текст построен правильно, его формальная упорядоченность нас перестает интересовать. С точки зрения общеязыкового содержания повторение определенных фонем является совершенно случайным. В первом стихе:

Оргáн — *создали* (о-а — о-а)

Во втором стихе:

П*салтырь* — *персты* (п-с-т-ы-р — п-р-с-т-ы)

Между первым и вторым стихами:

*Ор*г*á*н *создали ру*ки
П*салты*рь *устро*или пе*р*сты

То же самое можно сказать и о параллелизме грамматических форм между парно соотнесенными членами первого и второго стихов. Более того, если рассматривать текст как внехудожественное сообщение, то придется или предположить, что под оргáном и псалтырью подразумеваются разные предметы, или считать сооб-

щение второго стиха полностью избыточным. Та особая упорядоченность, которая создается обычным в библейской поэзии повтором содержания стихов («я был меньший между братьями моими и юнейший в доме отца моего <...>. Руки мои сделали орган, персты мои настраивали псалтырь») и которую Д. С. Лихачев определил термином «стилистическая симметрия», указав, что «стилистическая симметрия может рассматриваться как своеобразное явление синонимии»[17], с точки зрения общеязыкового сообщения также выступает как чистая избыточность.

Однако стоит нам определить текст как художественный, чтобы вступила в строй презумпция об осмысленности всех имеющихся в нем упорядоченностей. Тогда ни один из повторов не будет выступать как случайный по отношению к структуре. Исходя из этого, классификация повторов становится одной из определяющих характеристик структуры текста.

Повторяемость на фонологическом уровне

Фонологические повторяемости составляют низший структурный уровень поэтического текста. Не будем пока рассматривать тех случаев, когда фонологическая повторяемость выступает как неизбежное следствие повторов более высоких уровней (грамматические повторы, рифмы и т. п.).

Фонологические повторяемости впервые были отмечены О. Бриком и с той поры неоднократно привлекали внимание исследователей. Место их в поэтической структуре велико — в этом сейчас никто не сомневается. Вопрос состоит в другом: каково отношение их к содержательной структуре текста?

Очевидно, что никакой отдельно взятый звук поэтической речи самостоятельного значения не имеет. Осмысленность звука в поэзии не вытекает из его особой природы, а дедуктивно предполагается. Аппарат повторов выделяет тот или иной звук в поэзии (и вообще в художественном тексте) и не выделяет его в каждодневном языковом общении. Как только понятие о полностью урегулированном тексте возникает — склады-

вается представление об оппозиции: «урегулированный текст — неурегулированный текст»[18], и поэтический текст начинает восприниматься в свете этой антитезы как полностью урегулированный. Создается возможность дополнительного осмысления. Читатель начинает замечать прежде спонтанные упорядоченности. Но писатель — также читатель, и он, вооруженный исходным представлением о том, что звуковая организация имеет значение, начинает организовывать ее по своему особому структурному плану. Читатель же продолжает эту работу и доорганизовывает текст в соответствии со своими представлениями.

С того момента, как звуковые повторы становятся предметом внимания поэта, возникает стремление приписать им некоторое объективное значение. Очевидно, что все рассуждения о значениях, которые якобы имеют фонемы, взятые вне слов, не несут никакого общеобязательного смысла и покоятся на субъективных ассоциациях. Однако сама устойчивость этих попыток — от Ломоносова до Андрея Белого — знаменательна и не дает просто отбросить все утверждения об эмоциональной, цветовой или какой-либо иной значимости той или иной фонемы. Здесь, видимо, происходят два процесса. Во-первых, предполагается, что фонема может иметь самостоятельное значение, то есть она возводится в ранг знака и, повышаясь по ярусам языковой иерархии, приравнивается отдельному слову. Во-вторых, она как бы становится «пустым словом», то есть единицей, осмысленность которой составляет презумпцию[19], но значение которой еще предстоит установить. Затем эти фонемы заполняются теми значениями, которые создает данная текстовая или внетекстовая структура, становясь особыми «окказиональными словами». Наличие подобных «пустых слов» составляет неотъемлемую особенность художественного текста. Именно потому, что фонемы лишены в языке собственного значения (и лексического и грамматического), они являются основным резервом при конструировании «пустых слов» — резерва для семантического дорегулирования текста[20].

Однако звуковые повторы имеют и другой семантический смысл, значительно более поддающийся объективному анализу. Звуковые повторы могут устанавливать дополнительные связи между словами, внося в семантическую организацию текста со-противопоставле-

ния, менее ясно выраженные или вообще отсутствующие на уровне естественного языка.

Сопоставим два текста из стихотворений Лермонтова. Они удобны не тем, что звуковая организация в них дана с особой подчеркнутостью — в этом смысле можно было бы найти и более яркие примеры. В данном случае они возбуждают интерес иного типа: если понимать под содержанием непосредственное сообщение на уровне естественного языка, то в обоих этих текстах содержание одинаково. Между тем ясно, что они несут различную художественную информацию. Причем, поскольку конструкция тропов в этих текстах однотипна, основная часть сверхъязыковой семантики возникает за счет фонологической упорядоченности поэтического типа.

Как небеса твой взор блистает
Эмалью голубой,
Как поцелуй звучит и тает
Твой голос молодой.

Она поет — и звуки тают,
Как поцелуи на устах,
Глядит — и небеса играют
В ее божественных глазах.

Эти тексты, если бы они не были художественными, можно было бы свести к следующей общей для них семантической параллели:

Твой <ее> голос — тает как поцелуи,
Твои <ее> глаза — как небо.

Однако непосредственное чувство каждого читающего не позволяет ему увидеть в этих текстах простое тавтологическое повторение одного и того же сообщения. Рассмотрим звуковое построение текста, отвлекшись от всех других уровней анализа (хотя абсолютное отделение фонологического уровня от просодического или грамматического бывает затруднительно). Стихи

Как небеса /твой взор/ блистает
Как поцелуй /звучит/ и тает

отчетливо делятся на три взаимно изометрические группы. Если не касаться синтаксико-грамматического па-

раллелизма, то изометрические части стихов образуют в фонологическом отношении соотнесенные пары.

Как небеса — *как* поцелуй

Группа «как» образует единый анафорический фонологический сегмент — основание для сопоставления, а «небеса» и «поцелуй» — дифференцирующие элементы фонологической группы. Вторая ритмическая группа дает обращенный звуковой повтор:

твой взор — звучит
твз — звт

Третья ритмема фонологически противопоставлена первой как рифма анафоре, а второй — тем, что повторяющаяся группа построена на гласных и на согласных:

блистает — и тает
иае — иае; тт — тт

В результате этой сложной системы фонологических упорядоченностей, совершенно случайных для нехудожественного текста (они будут уничтожены любым семантически точным переводом, так как с точки зрения общеязыковых норм принадлежат плану выражения), возникают специфические данному тексту семантические оппозиции. «Небеса» и «поцелуй» из слов различных семантических полей становятся антонимами. Это требует создания особой семантической конструкции. Понятия описываются в опозиции «близкое—далекое», «теплое—холодное», «доступное — недоступное», «внутреннее (интимное) — внешнее (чужое)», «человеческое — нечеловеческое». Семантика слова «поцелуй» воспринимается (в своем дополнительном окказиональном значении) как расположенная на перекрестке значений левых членов этих оппозиций, а «небо» — правых (поэтому «эмаль» получает, кроме цветового признак температурный — холодности). На этом уровне семантической конструкции намечается противопоставление «взора» и «голоса», весьма обычное в романтическом портрете «загадочного» человека [21].

Однако если отношение первых ритмем утверждает эту антитезу, то вторые две ее снимают (в художествен-

ной конструкции, в отличие от логической, выдвинуть и снять утверждение не равнозначно невыдвижению его). «Твой взор — звучит» обладают резко обозначенной общностью консонантной группы. Группа гласных противопоставлена: «о-о — у-и». Однако эта антитетичность гласных (они становятся основным признаком дифференциации между лексикой семантической группы зрения и слуха), подчеркивая их самостоятельность, выделяет новые связи:

голубой — поцелуй — звучит [22]
оуо<й> — оеу<й> — уи
твой взор — голос — молодой
о<й>о — оо — ооо<й>

Во всех этих связях выделяется одно: группа «неба» и группа «поцелуя» уравниваются. Для этого они превращаются в две различные, но сопоставимые сферы одного семантического поля — сенсорного: зрительную (небо — взор) и слуховую (поцелуй — голос). Звуковой параллелизм, приближенно говоря, уравнивает сегменты «твой взор» и «звучит» (на самом деле обращенность повтора «твз — звт» создает несколько более сложное семантическое отношение между значениями этих групп). Разница между звуком и взглядом оказывается менее существенной, чем семантическая общность. Не случайно конструкция сближает «твой взор» с группой «голос — молодой». А в ряду «голубой — поцелуй — звучит» дифференциация звуковых и цветовых атрибутов снята как внесистемная. Рифмованная концовка «блис*тает—и тает*» приводит к тому, что дифференциальный в первой ритмеме элемент «небо — поцелуй» в его синонимической замене «сияет — тает» уравнивается и тем самым становится общим семантическим ядром обоих стихов.

Второй и четвертый стихи дополняют эту структуру:

Эмалью голубой
Твой голос молодой

На консонантном уровне они дают повторы:

м — л — г — л
г — л — м — л

На вокалическом уровне:

о — о<й>
о<й> — о — о — о — о — о<й>

Уравнивание «эмали голубой» и «голоса молодого» в семантическом единстве соединяется с перекрестным фонетическим уподоблением: «*эмал*ью — *мол*одой» и «*гол*ос — *гол*убой». При этом следует отметить, что все эти дополнительные упорядоченности активизируют и дополнительные дифференциации, которые надстраиваются над ними. Такова постпозиция прилагательного в первом и во втором случае. Разбираемый пример позволяет подчеркнуть и другое: всякая упорядоченность художественно активна, если она проведена не до конца и оставляет определенный резерв неупорядоченности. Так, в вокализме анализируемых двух стихов, с точки зрения звуковых повторов, не организованы фонемы, взятые в квадратные скобки:

[е — а — ю] — о — [у] — о<й>
о<й> — о — о — о — о — о<й>

Только безусловная доминанта фонемы «о» во втором стихе делает первый упорядоченным относительно нее.

Таким образом, принадлежащая в естественном языке плану выражения фонологическая структура переходит в поэзии в структуру содержания, образуя не отделимые от данного текста семантические позиции.

Сочетания «звучит и тает» и «звуки тают» представляются настолько близкими и семантически и фонологически, что, казалось бы, трудно обнаружить ощутимую смысловую разницу между ними. Так оно и было бы, если бы перед нами были не стихи. Однако в поэтическом тексте незначительные, казалось бы, звуковые отличия изменяют ткань смысловых сцеплений. Вокалическая группа в словах «звучит и тает»: «уи» и «ае». Характеристика этих групп звуков своеобразна. С одной стороны, перед нами *различные* фонемы. Ни одна из принадлежащих одной группе не повторяется во второй. С другой, устанавливается некоторый параллелизм: мы можем построить сочетание: «гласный заднего или среднего ряда + гласный переднего ряда». Активизируется именно дифференциальный признак ряда, по-

скольку не только устанавливается эта закономерность, но и в пределах ее можно отметить некоторую деавтоматизирующую вариантность: в первом случае берутся *крайние* гласные (самая задняя и самая передняя), а во втором — примыкающие к середине. Этим устанавливается и *самостоятельность* слов «звучит» и «тает», их семантическая «отдельность» и параллелизм этих значений, принадлежащих вне контекста к принципиально разным рядам. Синтаксическое (союз «и») уравнивание этих противоположных значений («звучит» и «тает») создает новый («монтажный») смысл.

«Звуки тают» (та j ут) дает иное построение: у-и-а-у. Создается фонологическое кольцо — не уравнивание двух самостоятельных систем, а единая структура (параллельно им так же строятся и грамматические формы: в первом случае две однородные, во втором — связанная согласованием унифицированная конструкция).

Построим схему вокализма этого четверостишия (выделены ударные фонемы):

а о у а
— у — а
и — а а
— е — а

Первые два стиха имеют общую, отчетливо двоичную организацию — они строятся вокруг двух фонемных центров: «а» и «у». Каждый из них лексически окрашен, заимствуя семантику от слов «он*а*» и «зв*у*ки». Кроме того, есть группа слов, синтезирующих обе звуковые темы: «тают» (та j ут), «на устах»; совпадение «у» превращает «звуки» и «поцелуи» в окказиональные синонимы.

Группа «а-у» создает цепь значений, связывающих «ее» с цепочкой слов, объединенных общим семантическим признаком страстности: «поет», «поцелуи», «уста». Под влиянием этого ряда определенным образом сдвигается и «тают».

Ср. у Пушкина:

И, полный страстным ожиданьем,
Он тает сердцем и горит.

Восторги быстрые восторгами сменялись,
Желанья гасли вдруг и снова разгорались;
Я таял...

Вторая половина четверостишия построена на сочетании аи/ае. Она образует цепочку слов иного значения: «небеса», «божественных». «Глядит» в сочетании с «небеса» приобретает значение устремленности снизу вверх, приобщения «верхнему миру» и начинает восприниматься как окказиональный антоним слову «поет» с его «страстным» значением. Антонимические отношения возникают между «уста» и «глаза» (следует отметить, что архаическая окраска первого и противоположная второго в лермонтовском тексте, видимо, не значима в силу отсутствия сколь-либо системного употребления славянизмов). Так создается образ некоторого двуединства: земной и небесной прелести.

На семантический строй текста бесспорное влияние оказывают такие его черты, как менее значимая упорядоченность консонант, чем вокализма, и обилие зияний, создающих определенный звуковой эффект.

Мы убедились, что сопоставляемые тексты весьма близки семантически — явление неизбежное при общности их лексического состава. Однако даже если не обращать внимания на разницу их ритмического строя, различные сближения, возникающие на фонемном уровне в каждом стихотворении, создают неповторимую ткань значений.

Ритмические повторы

Явления ритма и метра, современная стадия изучения которых начинается с трудов Андрея Белого, рассматривались неоднократно. В стиховедении накопился чрезвычайно обширный материал, главным образом статистического порядка.

Одним из наименее ясных вопросов до сих пор остается проблема содержательной интерпретации собранного материала. В этом смысле интересно напомнить заключительную реплику глубокой по мыслям и увлекательно написанной статьи В. В. Иванова «Ритмическое строение «Баллады о цирке» Межирова». Приводя обширное маргинальное замечание акад. А. Н. Колмогорова на тексте рукописи своей статьи, В. В. Иванов по-

путно с основанием отмечает: «Может представить интерес и то, что специалисты в области ритмического анализа сходятся по всем основным пунктам, кроме семантической интерпретации его результатов»[23].

Именно в силу этого представляется целесообразным поставить вопрос о метрических повторах не только в классификационной и статистической, но и в функциональной плоскости. Какова их структурная роль? Какую функцию несут они в общем построении текста? Уместно поставить не только вопрос: «как организован текст в ритмическом отношении?», но и: «зачем он так организован?»

Мы говорили о том, что в поэтическом тексте общеязыковая синонимика получает дополнительное расширение, предельным случаем которого является возможность рассматривать любое слово словаря в качестве эквивалентного любому другому. Однако этот предельный случай существует лишь в тенденции. Каждый тип реально данных текстов имеет свою, ему лишь присущую степень расширения синонимии. В этом отношении ритмическая структура оказывает на текст своеобразное влияние.

Если признаком окказиональной синонимии считать взаимозаменяемость слов в пределах некоторого одинакового текстового окружения[24], то черновики поэтов, сохраняющие следы замены слов в пределах некоторого общего окружения, можно рассматривать как ценный материал для изучения специфики синонимов в поэтическом тексте.

Рассмотрим с этой точки зрения работу Пушкина над поэтическим текстом. Черновики поэта неопровержимо свидетельствуют, что, с одной стороны, изометризм двух слов — необходимое условие для их взаимозаменяемости. Замена слова другим, неизометричным, влечет изменение всего стиха, снимая, таким образом, вопрос об одинаковом окружении; следовательно: неизометрические слова не могут быть в стихотворном тексте вторичными — поэтическими — синонимами. С другой стороны, он часто оказывается достаточным основанием для того, чтобы два очень далекие в языке слова воспринимались как эквивалентные.

В результате количество окказиональных «синонимов», свойственных данному поэтическому тексту, резко возрастает.

Обычно представляется, что выбор слов поэтом подчинен тем же ограничениям, которые накладываются языком на каждого, желающего выразить ту или иную мысль в нестиховой форме, к чему прибавляются добавочные ограничения, необходимые для соблюдения поэтической конструкции. С этой точки зрения становится решительно непонятным, зачем необходима поэзия и во имя чего следует столь резко повышать избыточность текста. Непонятно и то, почему накладывание дополнительных ограничений не облегчает (в случае, когда речь идет о высокой поэзии) угадывания текста[25].

Рассмотрим некоторые аспекты работы поэта над текстом произведения. Если мы имеем дело с традиционной силлабо-тоникой и в тексте наличествуют рифмы, то следует различать поправку в первом из двух рифмующихся стихов и во втором. Ясно, что в первом случае поэт обладает большей свободой выбора. Следует также различать замены изоритмичных слов друг другом и замены одного слова другим, не изометричным ему. Второй случай, строго говоря, невозможен: здесь происходит замена не слова в стихе, а всего стиха другим.

Таким образом, правило: «Всякая замена в стихе возможна лишь при соблюдении принципа изометризма» остается непоколебимым, изометричной единицей лишь оказывается не слово, а стих[26].

Рассмотрим один из эпизодов работы Пушкина над рукописью стихотворения «Полководец». Стихи 7—10 в окончательном тексте звучат так:

> Тут нет ни сельских нимф, ни девственных
> мадонн,
> Ни фавнов с чашами, ни полногрудых жен,
> Ни плясок, ни охот,— а все плащи, да шпаги,
> Да лица, полные воинственной отваги.

Анализ черновиков свидетельствует, что помимо общего смыслового движения, упорядочивающего текст в определенном отношении, и тех ограничений, которые накладывала заданность для всего стихотворения ритмики и расположения рифм, у Пушкина на очень ранней стадии работы над текстом сложилась синтаксическая схема, вносившая в это место текста дополнительную упорядоченность:

I		II	
◡′◡′◡′	‖	◡′◡′◡<V>	
1. Тут нет ни	‖	ни	(A)
2. Ни	‖	ни	(A)
3. Ни	‖	а все да —	(B)
4. Да	‖		(B)

(// — знак цезуры, А—мужская, В—женская рифма)[27].

Позиции I_1 и II_1 (в первом стихе) были заполнены почти сразу:

Тут нет ни сельских нимф, ни девственных мадонн

Колебания были лишь в выборе эпитета — вместо «сельских» первоначально предполагалось «юных».

Для позиции I_2 и позиции II_2 определился ряд изоритмичных вариантов:

ни {юной красоты / фавнов Рубенса / плясок, ни богинь / сельских праздников}

ни {полногрудых жен / флорентинских жен / рубенсовских жен}

позиция I_3:

ни {фавнов Рубенса / фавнов с чашами}

позиция II_3:

а все плащи, да шпаги...

Легко заметить, что не только ритмические отрезки текста внутри каждой позиции взаимозаменяемы, но и позиции I_2 и I_3 могут заменять друг друга как ритмически эквивалентные. Действительно, так оно и происходит в черновиках Пушкина. Здесь мы встречаем разнообразные комбинации этих ритмических элементов:

2. Ни юной наготы, ни полногрудых жен
3. Ни сельских праздников. А все плащи да шпаги...

2. Ни плясок, ни богинь, ни Рубенсовых жен
3. Ни сельских праздников. А все плащи да шпаги...

2. Ни плясок, ни богинь, ни флорентинских жен
3. Ни фавнов Рубенса. А все плащи да шпаги...

2. Ни плясок, ни богинь, ни флорентинских
жен
3. Ни фавнов с чашами. А все плащи да
шпаги...
2. Ни фавнов с чашами, ни полногрудых жен
3. Ни плясок, ни богинь, а все плащи да
шпаги...

Мы можем сделать вывод, что в поэтическом тексте возникает некоторая вторичная «синонимия»: слова оказываются эквивалентными только лишь в силу своего изометризма. Эпитеты: «флорентинских», «Рубенсовых», «полногрудых» оказываются соединенными со словом «жен» как взаимозаменяющие, хотя очевидно, что «Рубенсовы жены» и «полногрудые жены» действительно обозначают одну и ту же картину, а про «флорентинские жены» этого нельзя сказать. В равной мере, «фавнов Рубенса» и «фавнов с чашами» имеют, конечно, в виду одну картину — эрмитажного Вакха, «юная нагота», «пляски» и «богини» — другие живописные произведения. Однако разница на уровне денотата здесь ничего не означает: в поэтическом тексте эти слова выступают как синонимы, что заставляет предположить, что речь идет о каком-то другом денотате, инвариантном для всех этих эквивалентных сегментов текста (например, «любое произведение не батальной живописи»). Так ритмическая структура текста создает некоторую вторичную синонимию, а эта синонимия конструирует особый мир денотатов. Поэзия не описывает иными средствами тот же мир, что и проза, а создает свой мир.

Как глупо унижать себя...
Притворством унижать себя...
Смирять и унижать себя...

В этих набросках из первой главы «Евгения Онегина» сегменты «как глупо», «притворством», «смирять и» выступают как способные к взаимной замене. Конечно, в данном случае речь идет об определенной смысловой константе, в пределах которой варьируются избираемые элементы, хотя следует отметить, что трудно себе представить, чтобы эти сегменты вне данной ритмической конструкции кем-либо воспринимались как эквивалентные в любом отношении.

Сравнивая работу поэта и прозаика над черновиками, мы убеждаемся в глубоком отличии этих двух видов отбора нужного писателю материала. Прозаик имеет две возможности: уточнить мысль, пользуясь выбором в пределах общеязыковой синонимики, или изменить мысль. Поэт находится в иных условиях: во-первых, четкая вычлененность сегмента текста делает его более независимым по отношению к целому. Коренное изменение смысла сегмента в целом воспринимается как адекватное уточнению, которое в непоэтическом тексте является результатом замены слова на его синоним.

Любви нас не природа учит,
А первый пакостный роман...

Любви нас не природа учит,
А Сталь или Шатобриан...

Взятые в отдельности, вторые стихи дают резкий перелом в содержании, но в составе IX строфы I-й главы «Евгения Онегина» это воспринимается лишь как уточнение. *Гибкость языка,* по терминологии акад. А. Н. Колмогорова (h_2), *резко возрастает с разбиением текста на ритмически эквивалентные сегменты.* Видимо, это один из резервов, компенсирующих затраты информации на ограничения поэтического текста.

Ритмическое членение текста на изометричные сегменты создает целую иерархию сверхъязыковых эквивалентностей. Стих оказывается соотнесенным с другим стихом, строфа со строфой, глава с главой текста. Эта повторяемость ритмических членений создает ту презумпцию взаимной эквивалентности *всех* сегментов текста внутри данных уровней, которая составляет основу восприятия текста как поэтического.

Однако эквивалентность не есть тождественность. То, что семантически различные в непоэтическом тексте отрезки выступают как эквивалентные, с одной стороны, заставляет строить для них общие (нейтрализующие) архисемы, а с другой — превращает их отличия в систему релевантных противопоставлений.

Таким образом, в первом приближении создается впечатление, что семантика слова в стихе отступает на второй план: вперед выдвигаются звуковые, ритмические и иные повторы. Можно привести яркие примеры того,

как поэт меняет слова, но сохраняет фонологическую или ритмическую конструкцию. Ограничусь одним.

В черновиках к стихотворению Пушкина «Два чувства дивно близки нам...» во второй строфе есть стих

Самостоянье человека

Он построен по особой метрической разновидности русского четырехстопного ямба (◡◡◡′◡◡◡′◡). Эта разновидность (VI-я) принадлежит к сравнительно редким. По данным К. Тарановского, в лирике 1828—1829 годов она составляет 9,1 процента от всех четырехстопных ямбов, в 1830—1833—8,1 процента[28]. Интересующее нас стихотворение Пушкин писал в 1830 году. Вся вторая строфа была отброшена, выпал и стих «Самостоянье человека». Но в новом варианте строфы появилось:

Животворящая святыня...

с той же ритмической схемой.

Объяснить это случайностью невозможно: два стиха, совершенно различных с точки зрения лексико-семантической, оказались в поэтическом сознании Пушкина эквивалентными в силу общности метрической фигуры.

Однако стоит выйти за пределы одного стиха, и становится очевидно, что перед нами не другая мысль, а вариант той же мысли — результат увеличения гибкости языка. Приведем, чтобы это стало нагляднее, первую строфу и два варианта второй:

Первая строфа

Два чувства дивно близки нам —
В них обретает сердце пищу —
Любовь к родному пепелищу,
Любовь к отеческим гробам.

Первый вариант второй строфы

На них основано от века
Начало   всего

Самостоянье человека
И счастье

Второй вариант второй строфы

Животворящая святыня!
Земля была <б> без них мертва
Как   пустыня
И как алтарь без божества.

Таким образом, отодвигание семантики на задний план — лишь кажущееся. Значение отдельного слова отступает перед конструкцией. А конструкция строит вторичное значение, выдвигая в этом же отдельном слове порой неожиданные релевантные элементы вторичного смысла.

Повторяемость и смысл

В стихе на низшем уровне можно выделить позиционные (ритмические) и эвфонические (звуковые) эквивалентности. Пересечение этих двух классов эквивалентностей определяется как рифма. Однако мы уже говорили о том, что все типы вторичных эквивалентностей вызывают в тексте образование добавочных семантических единств. Явление структуры в стихе всегда, в конечном итоге, оказывается явлением смысла. Особенно ясно это на примере рифмы.

Школа фонетического изучения стиха (Ohrphilologie) утвердила определение рифмы как звукового повтора: совпадение ударного гласного и послеударной части слова есть рифма. В дальнейшем определение рифмы стремились расширить, учитывая опыт поэзии XX века, возможность совпадений предударных звуков, консонантизма и т. д. В. М. Жирмунский в своей книге «Рифма, ее история и теория» впервые указал на роль рифмы в ритмическом рисунке стиха. Он писал: «Должно отнести к понятию рифмы всякий звуковой повтор, несущий организующую функцию в метрической композиции стихотворения»[29]. Справедливость соображений В. М. Жирмунского была очевидна, и его определение стало общепринятым. Так, Б. В. Томашевский следующим образом характеризует природу рифмы: «Рифма — это созвучие двух слов, стоящих в определенном месте ритмического построения стихотворения. В русском стихе (впрочем, не только в русском) рифма должна находиться в конце стиха. Именно концевые созвучия, дающие связь между двумя стихами, именуются рифмой. Следовательно, у рифмы есть два качества: первое качество — ритмическая организация, потому что она (рифма) отмечает концы стихов; второе качество — созвучие»[30]. Сходное определение дают Г. Шенгели, Л. И. Тимофеев, В. Е. Холшевников[31], который полемизирует с Б. В. То-

машевским об обязательности положения рифмы в конце стиха, но не меняет определения по существу.

Таким образом, рифма характеризуется как фонетический повтор, играющий ритмическую роль. Это делает рифму особенно интересной для общих наблюдений над природой ритмических повторов в поэтическом тексте. Хорошо известно, что поэтическая речь обладает другим звучанием, чем прозаическая и разговорная. Она напевна, легко поддается декламации. Наличие особых, присущих лишь стиху, интонационных систем позволяет говорить о мелодике поэтической речи. Поэтому создается впечатление — и оно весьма распространено — о присутствии в стихе двух *самостоятельных* стихий: семантической и мелодической, причем одна из них иногда отождествляется с рациональным, а другая — с эмоциональным началами. И если одни авторы придерживаются мнения о корреляции семантической и мелодической сторон стиха, то весьма многие убеждены в их разделенности и даже противопоставленности.

До сих пор можно прочесть в тех или иных критических статьях упреки некоторым поэтам в увлечении бездумной мелодичностью, штукарской игрой звуками без смысла и тому подобное.

Однако опасения критиков вряд ли оправданны.

И как бы мы ни поступали, отделяя звук от содержания: превозносили бы или поносили автора, подозреваемого в отрыве звучания стихов от их смысла,— мы предполагаем невозможное. В искусстве, использующем в качестве материала язык,— словесном искусстве — отделение звука от смысла невозможно. Музыкальное звучание поэтической речи — *тоже способ передачи информации,* то есть содержания, и в этом смысле он не может быть противопоставлен всем другим способам передачи информации, свойственным языку как семиотической системе. Этот способ — «музыкальность» — возникает лишь при самой высокой связанности словесной структуры — в поэзии, и его не следует путать с элементами музыкальности в системе естественного языка, например с интонацией. Ниже мы постараемся показать, в какой мере звучность, «музыкальность» рифмы зависит от объема заключенной в ней информации, от ее смысловой нагруженности. Одновременно это прольет известный свет и на функциональную природу рифмы вообще.

В числе других классификационных принципов стиховедческой литературы можно встретить деление рифмы на богатые и бедные. Богатыми называются рифмы с большим числом повторяющихся звуков, бедными — с малым, причем подразумевается, что богатые рифмы суть рифмы звучные, в то время как бедные рифмы звучат плохо, постепенно, по мере уменьшения числа совпадающих звуков, приближаясь к нерифмам. При подобном истолковании понятий музыкальность, звучность рифмы оказывается зависящей от фонетических, а не от смысловых признаков стихотворной речи. Вывод этот кажется настолько очевидным, что обычно принимается на веру. Между тем достаточно войти в ближайшее рассмотрение вопроса, чтобы убедиться в ложности подобного решения.

Возьмем две пары фонетически тождественных рифм — омонимическую и тавтологическую. Легко убедиться, что звучность, музыкальность рифмы будет в этих случаях совершенно различной. Приведем примеры, первый из которых составлен в целях демонстрационной наглядности, а второй заимствован из «Опытов» В. Я. Брюсова:

1

Ты белых лебедей кормила,
А после ты гусей кормила.

2

Ты белых лебедей кормила...
...Я рядом плыл — сошлись кормила.

В обоих случаях рифма фонетически и ритмически тождественна, но звучит она по-разному. Тавтологическая рифма, повторяющая и звучание и смысл рифмующегося слова, звучит бедно. Звуковое совпадение при смысловом различии определяет богатое звучание. Проделаем еще несколько опытов, переводя рифму из омонимической в тавтологическую, и убедимся, что при этой операции, не касающейся ни фонетической, ни ритмической граней стиха, постоянно «тушится» звучание рифмы:

Море ждет напасть —
Сжечь грозит синица,

А на Русь напасть
Лондонская птица.
(Вяземский)

Все озираясь слева, справа,
На цыпках выступает трус,
Как будто под ногами лава
Иль землю взбудоражил трус.
(Вяземский)

Лысеет химик Каблуков —
Проходит в топот каблуков.
(А. Белый)

Достаточно в любом из приведенных примеров (напасть — напасть, трус — трус, Каблуков — каблуков) заменить омоним тавтологическим повторением, как звучность рифмы исчезнет. Звучность слов в рифме и физическое по своей природе звучание слов в языке — совсем не одно и то же. Один и тот же комплекс физических звуков речи, реализующих одни и те же фонемы языка, может производить в рифме впечатление и очень богатого и крайне бедного звучания.

В этом смысле очень показателен следующий пример:

Бог помощь вам, графу фон Булю!
Князь сеял: пришлось вам пожать!
Быть может, и другу Джон Булю
Придется плечами пожать.
(Вяземский)

Произведем два эксперимента. Первый: изменим в первом стихе «фон» на «Джон». Ни фонетическая, ни ритмическая природа рифмы «Булю — Булю» не изменится. Между тем решительно изменится степень звучности. Второй эксперимент еще более любопытен. Не будем менять ничего в рассматриваемом тексте. Вообразим только, что он читается в присутствии двух слушателей, из которых один знает, что фон Буль в первом стихе—австрийский дипломат XIX века, под князем разумеется Бисмарк, а Джон Буль — нарицательное имя англичан. Другой этого не знает и представляет себе, что в первом и третьем стихах речь идет об одном и том же, не-

известном ему лице, скажем, некоем графе Джоне фон Буле. Степень звучности стихотворного текста для этих слушателей будет различной. Все сказанное свидетельствует о том, что само понятие звучности не абсолютно и имеет не только физическую (или физико-ритмическую) природу, но и относительную, функциональную. Оно связано с природой заключенной в рифме информации, со смыслом рифмы. Первый слушатель воспринимает рифму «Булю — Булю» как омонимическую, второй — как тавтологическую. Для первого она звучит богато, для второго — бедно.

Во всех приведенных примерах фонетически рифмы абсолютно одинаковы, и ритмически они находятся в одной и той же позиции. Между тем одни из них кажутся звучными, звонкими, музыкальными, а другие не производят такого впечатления. Что же различно в этих как будто бы совпадающих рифмах? Семантика. В таких случаях, когда рифма звучит богато, мы имеем дело с омонимами: совпадающие по звуковому составу слова имеют *различное значение*. В бедно звучащих рифмах — тавтологических — повторяется все слово полностью: не только его звуковая форма, но и смысловое содержание.

Из сказанного можно сделать два существенных вывода.

Первый: музыкальное звучание рифмы — производное не только от фонетики, но и от семантики слова.

Второй: определение рифмы в первой степени приближения можно было бы сформулировать так: рифма есть звуковое совпадение слов или их частей в отмеченной относительно ритмической единицы позиции при смысловом несовпадении. Определение это охватит и тавтологическую рифму, поскольку, в отличие от разговорной речи, поэтическая речь не знает абсолютного семантического повтора, так как та же лексическая или таже семантическая единица при повтроении оказывается уже в другой структурной позиции и, следовательно, приобретает новый смысл. Как мы увидим в дальнейшем, для демонстрации полного смыслового повтора нам отнюдь не случайно пришлось пользоваться искусственными примерами: полное смысловое повторение в художественном тексте невозможно.

Мы убедились, что звуковое совпадение лишь оттеняет смысловое различие. Совпадающая часть сходных, но различных семантических единиц в данном случае

становится «достаточным основанием» для сопоставления: она выносится за скобки, подчеркивая отличие в природе явлений, обозначаемых рифмующимися словами.

Механизм воздействия рифмы можно разложить на следующие процессы. Во-первых, рифма — повтор. Как уже неоднократно отмечалось в науке, рифма возвращает читателя к предшествующему тексту. Причем надо подчеркнуть, что подобное «возвращение» оживляет в сознании не только созвучие, но и значение первого из рифмующихся слов. Происходит нечто глубоко отличное от обычного языкового процесса передачи значений: вместо последовательной во времени цепочки сигналов, служащих цели определенной информации,— сложно построенный сигнал, имеющий пространственную природу — возвращение к уже воспринятому. При этом оказывается, что уже раз воспринятые по общим законам языковых значений ряды словесных сигналов и отдельные слова (в данном случае — рифмы) при втором (не линейно-речевом, а структурно-художественном) восприятии получают новый смысл.

Второй элемент семантического восприятия рифмы — сопоставление слова и рифмующегося с ним, возникновение коррелирующей пары. Два слова, которые как явления языка находятся вне всех видов связей — грамматических и семантических, в поэзии оказываются соединенными рифмой в единую конструктную пару.

Твой очерк страстный, очерк дымный
Сквозь сумрак ложи плыл ко мне,
И тенор пел на сцене гимны
Безумным скрипкам и весне...
(А. Блок)

«Дымный» и «гимны», если мы прочтем предлагаемый текст как обычную информацию, игнорируя поэтическую структуру,— понятия столь различные, что соотнесение их исключается. Грамматическая и синтаксическая структура текста также не дают оснований для их сопоставления. Но взглянем на текст как на стихотворение. Мы увидим, что «дымный — гимны» оказывается связанным двуединым понятием «рифма». Природа этого двуединства такова, что оно включает и отождествление, и противопоставление составляющих его понятий. Причем

отождествление становится условием противопоставления. Рифма укладывается в чрезвычайно существенную вообще для искусства формулу «то — и одновременно не то».

Сопоставление в данном случае имеет в первую очередь формальный, а противопоставление — семантический характер. Отождествление принадлежит плану выражения (на фонетическом уровне), противопоставление — плану содержания. «Дымный» в позиции рифмы требует созвучия так же, как определенная синтаксическая связь (например, согласование) требует определенных окончаний. Звуковое совпадение становится здесь исходной точкой для смыслового противопоставления.

Однако сказать, что рифма представляет собой лишь звуковое совпадение при смысловом несовпадении, было бы упрощением вопроса. Ведь и в звуковом отношении рифма, как правило,— не полное, а частичное совпадение. Мы отождествляем разнозвучащие, но имеющие общие фонологические элементы слова и пренебрегаем различием ради установления сходства. А затем используем установленное сходство как основание для противопоставления.

Но более сложно обстоит дело и со смысловой стороной рифмующих слов, поскольку весь опыт эстетического общения приучает нас к тому, что определенные формы выражения раскрывают определенные элементы содержания. Наличие между рифмующимися словами связи в плане выражения заставляет подразумевать и присутствие определенных связей содержания, сближает семантику. Кроме того, как мы постараемся показать в дальнейшем, если в языке нераздробимой единицей лексического содержания является слово, то в поэзии фонема становится не только смыслоразличающим элементом, но и носителем лексического значения. Звуки значимы. Уже поэтому звуковое (фонологическое) сближение становится сближением понятий.

Таким образом, можно сказать, что процесс со- и противопоставления, разные стороны которого с различной ясностью проявляются в звуковой и смысловой гранях рифмы, составляет сущность рифмы как таковой. Природа рифмы — в сближении различного и раскрытии разницы в сходном. Рифма диалектична по своей природе.

В этом смысле далеко не случайным оказывается возникновение культуры рифмы именно в момент созревания в рамках средневекового сознания схоластической диалектики — ощущения сложной переплетенности понятий как выражения усложненности жизни и сознания людей. Любопытно, что, как отмечал В. М. Жирмунский, ранняя англосаксонская рифма связана со стремлением к со- и противопоставлению тех понятий, которые прежде воспринимались просто как различные: «Прежде всего рифма появляется в некоторых постоянных стилистических формулах аллитерационного эпоса. Сюда относятся, напр. т. наз. «парные формулы», объединяющие союзом «и» («ond») два родственных понятия (синонимических или контрастных), в параллельной грамматической форме» [32].

Не случайно и в России рифма как элемент художественной структуры вошла в литературу в эпоху «вития словес» — напряженного стиля московской литературы XV века, несущего отпечаток средневековой схоластической диалектики.

Вместе с тем следует отметить, что принцип построения рифмы в средневековом искусстве отличается от современного. Это связано со специфичностью форм средневекового и современного нам художественного сознания. Если современное искусство исходит из представлений о том, что оригинальность, неповторимость, индивидуальное своеобразие принадлежат к достоинствам художественного произведения, то средневековая эстетика считала все индивидуальное греховным, проявлением гордыни и требовала верности исконным «богодохновенным» образцам. Искусное повторение сложных условий художественного ритуала, а не собственная выдумка — вот что требовалось от художника. Подобная эстетика имела свою социальную и идеологическую основу, но нас в данном случае интересует лишь одна из сторон вопроса.

Эстетическое мышление определенных эпох (в каждую эпоху, в каждой идейно-художественной системе это имело особый смысл) допускало эстетику тождества — прекрасным считалось не создание нового, а точное воспроизведение прежде созданного. За подобным эстетическим мышлением стояла (применительно к искусству средневековья) следующая гносеологическая идея: истина не познается из анализа отдельных частных яв-

лений — частные явления возводятся к некоторым истинным и наперед данным общим категориям. Познание осуществляется путем приравнивания частных явлений к общим категориям, которые мыслятся как первичные. Акт познания состоит не в том, чтобы выявить частное, специфическое, а в процессе отвлечения от частного, возведения его к общему и в итоге — к всеобщему.

Такое сознание определило и специфику рифмы. Бросается в глаза обилие флективных «грамматических» рифм. С точки зрения поэтических представлений, распространенных в искусстве нового времени,— это плохая рифма. Невнимательный читатель объяснит обилие подобных рифм в средние века слабой поэтической техникой. Речь, однако, должна, по-видимому, идти о другом. Подбор ряда слов с одинаковыми флексиями воспринимался как включение этого слова в общую категорию (причастие определенного класса, существительное со значением «делатель» и т. д.), то есть активизировал рядом с лексическим грамматическое значение. При этом лексическое значение являлось носителем семантического разнообразия, суффиксы же включали рифмующиеся слова в единые семантические ряды. Происходила генерализация значения. Слово насыщалось дополнительными смыслами, и рифма воспринималась как богатая.

Современное восприятие рифмы строится иначе. После установления общности элементов, входящих в класс «рифмующиеся слова», происходит дифференциация значений. Общее становится основанием для сопоставления, различия — смыслоразличающим, дифференцирующим признаком. В тех случаях, когда в совпадающих частях рифмующихся слов тождественны и фонологическая и морфологическая стороны, семантическая нагрузка перемещается на корневую часть, а повтор оказывается исключенным из процесса дифференциации значений. Общая семантическая нагрузка уменьшается, и в итоге рифма звучит обедненно (ср. «красой—душой» в балладе А. К. Толстого «Василий Шибанов»). Особенно любопытно при этом, что та самая структура, которая на фоне одних гносеологических принципов, одной эстетической модели обеспечивала рифме полноту звучания, в другой системе художественного познания оказывается обедненной. Это еще раз подтверждает, сколь ошибочно представление об истории рифмы как о длин-

ном ряде технических усовершенствований некоего «художественного приема» с одним и тем же, раз навсегда данным стихотворным содержанием.

Вместе с тем нетрудно увидеть и функциональную общность рифмы в искусстве различных эпох: рифма обнажает многие семантически нейтральные в обычном языковом употреблении грани слова и делает их смыслоразличительными признаками, нагружает информацией, значением. Это объясняет большую смысловую сконцентрированность рифмующихся слов — факт, давно отмечавшийся в стиховедческой литературе.

Как видно из сказанного выше, именно на материале повторов обнаруживается с наибольшей яркостью та более общая эстетическая закономерность, что все структурно-значимое в искусстве семантизируется. При этом мы можем выделить два типа повторов: повторы элементов, семантически разнородных на уровне естественного языка (повторяются элементы, принадлежащие в языке плану выражения), и повторы элементов семантически однородных (синонимов; предельным случаем здесь будет повторение одного и того же слова). О первом случае мы уже достаточно подробно говорили. Второй также заслуживает внимания.

Строго говоря, повторение, полное и безусловное, в стихе вообще невозможно. Повторение слова в тексте, как правило, не означает механического повторения понятия. Чаще оно свидетельствует о более сложном, хотя и едином смысловом содержании.

Читатель, привыкший к графическому восприятию текста, видя на бумаге повторяющиеся начертания слов, полагает, что перед ним — простое удвоение понятия. Между тем обычно речь идет о другом, более сложном понятии, связанном с данным словом, но усложненном совсем не количественно.

Вы слышите: грохочет барабан.
Солдат, прощайся с ней, прощайся с ней,
Уходит взвод в туман, туман, туман,
А прошлое ясней, ясней, ясней...
(Б. Окуджава)

Второй стих совсем не означает приглашения попрощаться дважды[33]. В зависимости от интонации чтения он может означать: «Солдат, торопись прощаться, взвод

уже уходит». Или: «Солдат, прощайся с ней, прощайся навсегда, ты ее больше никогда не увидишь». Или: «Солдат, прощайся с ней, со своей единственной». Но никогда: «Солдат, прощайся с ней, еще раз прощайся с ней». Таким образом, удвоение слова означает не механическое удвоение понятия, а другое, новое, усложненное его содержание. «Уходит взвод в туман, туман, туман» — может быть расшифровано: «Взвод уходит в туман, все дальше, он скрывается из виду». Оно может быть расшифровано и каким-либо другим образом, но никогда не чисто количественно: «Взвод уходит в один туман, затем во второй и в третий». Точно так же и последний стих может быть истолкован как: «А прошлое все больше проясняется», «а прошлое все более понятно, и вот оно достигло ослепительной ясности», и т. д. Но поэт не избрал ни одну из наших расшифровок именно потому, что его способ выражения включает все эти понятийные оттенки. Достигается это постольку, поскольку, чем текстуально точнее повтор, тем значительнее смыслоразличительная функция интонации, которая становится единственным дифференциальным признаком в цепочке повторяющихся слов.

Но повторение слов имеет еще одну структурную функцию. Вспомним стих из уже процитированного нами стихотворения А. Блока:

Твой очерк страстный, очерк дымный...

«Очерк страстный» и «очерк дымный» составляют два независимых фразеологических сочетания, одно из которых основано на прямом, а второе — на переносном употреблении. Сочетания «очерк страстный» и «очерк дымный» создают два семантических целых, более сложных, чем механическая сумма понятий «очерк+страстный» и «очерк+дымный». Однако повторение слова уничтожает независимость этих двух сочетаний, связывая их в единое, семантически еще более сложное целое. Два раза повторенное слово «очерк» становится общим членом этих двух сочетаний, и столь далекие и несопоставимые понятия, как «дымный» и «страстный», оказываются единой контрастной парой, образуя высшее смысловое единство, отнюдь не разложимое на смысловые значения входящих в него слов.

Рассмотрим с точки зрения функции повторов стихотворение Леонида Мартынова «О земля моя!»:

О земля моя!
С одной стороны,
Спят поля моей родной стороны,
А присмотришься с другой стороны —
Только дремлют, беспокойства полны.

Беспокойство —
Это свойство весны.
Беспокоиться всегда мы должны,
Ибо спеси мы смешной лишены,
Что задачи до одной решены.

И торжественны,
С одной стороны,
Очертания седой старины,
И, естественно, с другой стороны,
Быть не следует слугой старины.

Лишь несмелые
Умы смущены
Оборотной стороной тишины,
И приятнее им свойство луны —
Быть доступным лишь с одной стороны.

Но ведь скоро
И устройство луны
Мы рассмотрим и с другой стороны.
Видеть жизнь с ее любой стороны
Не зазорно ни с какой стороны.

Вся система рифмовки в этом стихотворении построена на многократном повторе одного и того же слова «сторона». Причем речь идет здесь о повторе тавтологическом (хотя отдельные семантические «пучки» значений разошлись здесь уже так далеко, что выражающие их слова воспринимаются как омонимы).

Так, уже в первой строфе трижды встречается слово «сторона», причем в одном и том же падеже. Однако, по сути дела, все три раза это слово несет разную нагрузку, синтаксическую и смысловую. Это становится особенно ясным при сопоставлении первого и третьего случая («с одной стороны», «с другой стороны») — со вторым, в котором «сторона» (с эпитетом «родная») синонимична понятию «родина». Однако при внимательно-

ном рассмотрении выясняется, что семантика слова в первом и третьем случаях тоже не идентична: ясно, что вводное словосочетание «с одной стороны» не равнозначно обстоятельству места действия «присмотришься с другой стороны». В последнем случае речь идет о стороне как реальном понятии (точка, с которой следует присмотреться) — в первом случае перед нами лишь служебный оборот канцелярского стиля речи, намекающий на то, что мнимый сон родных полей мерещится лишь невнимательному, казенному взгляду, а человек способный наблюдать действительность, видит даже в неподвижности полноту непроявившихся сил.

Вторая строфа, раскрывающая тему «беспокойства» как важнейшего признака живого, развивающегося мира и адекватной ему — подвижной, диалектической точки зрения, построена на иных повторах («беспокойство — беспокоиться»). Она лишь намеком возвращает читателя к рассматриваемой нами семантической группе «сторона», выделяя из уже встречавшегося и неоднократно повторяемого в дальнейшем сочетания «с одной стороны» слово «одна» («что задачи до одной решены»). Прием этот имеет своей функцией интуитивное поддержание в читательском сознании интересующей нас темы [34].

В третьей строфе «с одной стороны» и «с другой стороны» синтаксически однозначны. Однако они не однозначны экспрессивно: второе окрашено в тона иронии и звучит как пародирование, «перефразирование» первого. Контрастность этого «с одной стороны» и «с другой стороны» определена еще и тем, что они входят как часть в антитезу: «...торжественны, с одной стороны»—«естественно, с другой стороны». «Торжественны» и «естественно» по месту их в общеязыковой структуре не являются антитезами, так как занимают синтаксически несопоставимые позиции. По контекстному смыслу в наречии «естественно» реализуется лишь семантика типа «конечно».

Но поэтическая оппозиция имеет другую логику: «с одной стороны» — «с другой стороны» воспринимается как нейтрализованная архисема, подчеркивающая контрастную дифференциальную семантическую пару «торжественны» — «естественно». В этом случае в наречии «естественно» раскрывается новый смысл — простота как антитеза торжественности, что, в свою очередь, де-

лит всю строфу на две антитетичных полустрофы. А это, в конце концов, выделяет различие и в прежде приравнивавшемся («с одной стороны» — «с другой стороны»). В данном случае речь идет об интонационном различии: легко заметить, что отрывки будут читаться в разном декламационном ключе. Один должен нести информацию о бюрократической, мертвенной помпезности, другой — о естественной жизни.

В следующей, четвертой строфе тот же фразеологический оборот вводится с отчетливо новым значением. Канцелярскому «с одной стороны», «с другой стороны» противополагается «оборотная сторона тишины» — еще дремлющие, но уже пробуждающиеся силы жизни, которые смущают «несмелые умы». Утверждению революционной динамики жизни «полей родной стороны» «несмелые умы» противопоставляют мысль об односторонности и неподвижности как законах природы:

Приятнее им свойство луны —
Быть доступным лишь с одной стороны.

При этом напряженное развитие интересующей нас темы естественно приводит к тому, что в четвертой строфе «оборотная сторона» и «с одной стороны» — не случайные, бедные собственным значением слова. Они — основа антитезы динамики общества и неподвижности «вечной» природы, разносторонности жизни и догматизма «несмелых умов».

Но следующая — итоговая — структура снимает и эту антитезу. Пятая строфа утверждает новую мысль. Неподвижности нет и в природе: и она подчиняется революционной динамике человеческой жизни. Между убеждением, что и луна будет (тогда еще не была!) рассмотрена «с другой стороны», и призывом «видеть жизнь с ее любой стороны» устанавливается отношение параллелизма. В итоге заключительное канцелярское «ни с какой стороны» звучит как беспощадная насмешка—антитеза торжествующе канцелярскому «с одной стороны» в начале стихотворения. Так раскрывается основная художественная идея стихотворения — образ многогранной жизни, требующей от художника многостороннего подхода.

Отсутствие в искусстве полных, абсолютных семантических повторов особенно отчетливо выявляется при

рассмотрении омонимических рифм. Такая рифма хорошо известна поэзии, стремящейся раскрыть внутреннее многообразие внешне единых явлений. Ярким примером здесь может служить одна из форм средневековой поэзии Востока, газель, с ее редифом—повторяющимся словом. Хотя в поэзии Хафиза и поэтов-схоластов XV века роль редифа не одинакова, однако он все время выполняет сходную эстетическую функцию: раскрывает многообразие содержания одного и того же понятия. Так, среднеазиатский поэт XV века Катиби написал моралистическую поэму «Дах баб», все рифмы которой—«теджнисы», то есть омонимы. Об омонимических рифмах Мавлана Мухаммеда Ахли из Шираза (XV век) Е. Э. Бертельс пишет: «Омонимы крайне изысканные: хумор (похмелье) — хуммор (кувшин принеси), шароб (вино)—шар (р)-об (зло-вода)». По свидетельству того же автора, другой поэт, Атаи, «широко пользуется в качестве рифмы омонимами, что придает стихам особую остроту»[35].

Нетрудно заметить, что, по сути дела, такова же природа излюбленного повтора народной песни — рефрена (припева). Следуя за различными куплетами, то есть входя в разные контексты, он приобретает все время новую семантико-эмоциональную окраску. Повторение слов лишь способствует ее выделению. Правда, такое отношение к рефрену — явление сравнительно позднее. Архаическая песня, не знающая рифмы, имеет дело с действительно безусловным повторением рефрена, но это — порождение специфической эстетики, эстетики тождества. Современная народная, классическая и современная литературная песня неизменно придают рефрену бесчисленное множество оттенков. Так, например, в известной балладе Р. Бернса «Финдлей» многократно повторенное «сказал Финдлей» звучит каждый раз по-иному. Точно так же в балладе «Сватовство Дункана Грея» (перевод С. Я. Маршака) рефрен «Вот это сватовство!» неизменно приобретает новый смысловой оттенок.

То же самое легко было бы показать на примере анафор[36] (единоначатий), а также разнообразных форм интонационного единства, присущих поэтическому и риторическому тексту. Интонационный параллелизм стихов и периодов становится здесь тем «основанием для сравнения», которое обнажает семантическую противопо-

ложность или семантическое отличие. Таким образом, мы убеждаемся, что достаточно общим законом структуры поэтического текста будет не механическое повторение частей, а их соотнесенность, органическая связь. Поэтому ни одна из частей поэтического текста не может быть понята вне определения ее функции. Сама по себе она просто не существует: все свои качества, всю свою определенность любая часть текста получает в соотнесении (сравнении и противопоставлении) с другими его частями и с текстом как целым. Характер этого акта соотнесения диалектически сложен: один и тот же процесс соположения частей художественного текста, как правило, является одновременно и сближением — сравнением, и отталкиванием — противопоставлением значений. Сближение понятий выделяет их различие, отдаленность — обнажает сходство. Поэтому выбрать те или иные повторы в тексте — еще не значит что-либо сказать о нем. Одинаковые (то есть «повторяющиеся») элементы функционально не одинаковы, если занимают различные в структурном отношении позиции. Более того: поскольку именно одинаковые элементы обнажают структурное различие частей поэтического текста, делают его более явным, постольку бесспорно, что увеличение повторов приводит к увеличению семантического разнообразия, а не однообразия текста. Чем больше сходство, тем больше и разница. Повторение одинаковых частей обнажает структуру.

Итак, повторы разного типа — это смысловая ткань большой сложности, которая накладывается на общеязыковую ткань, создавая особую, присущую лишь стихам концентрацию мысли. Следовательно, ничего нет более ошибочного, чем весьма распространенное представление, что хотя стихам присуща особая внесмысловая музыкальность, но зато они в смысловом отношении значительно беднее прозы. Мы уже могли убедиться в том, что высокая структурная организованность стихов, создающая ощущение музыкальности, есть вместе с тем и высокая смысловая усложненность, совершенно недоступная аморфному тексту.

Такова же эстетическая природа повторов крупных единиц текста: стихов, строф, элементов композиции («ситуаций», «мотивов» и т. п.). И здесь мы можем выделить два различных, хотя и сходных в своих основах, случая. Первый: в повторяющихся единицах имеет мес-

то частичное совпадение и, следовательно, частичное несовпадение текста.

Дар напрасный, дар случайный...

Приведенный стих отчетливо распадается на два полустишия, в которых одинаковы синтаксические конструкции и интонационный строй. Совпадают полностью первый член параллельных двучленов (слово «дар») и грамматическая форма второго. Различается лексико-семантическое содержание и звуковая форма (за исключением ударного гласного и конечного —«ный») второго члена. Как мы уже неоднократно отмечали, наличие совпадений приводит к выделению, структурной активизации несовпадающей части. Семантика слов «напрасный» и «случайный» образует контрастную пару, а сами эти слова становятся смысловым центром стихотворения. При этом смысловая нагруженность зависит от величины несовпадения, а эта последняя, в свою очередь, прямо пропорциональна значимости совпадения в остальной части стиха. Чем больше совпадающих элементов и аспектов в неполностью повторяющихся отрезках текста, тем выше семантическая активность дифференцирующего элемента. Поэтому ослабить степень совпадения полустиший, например, составив стих:

Дар напрасный и случайный

(где не только исчезает повторяющееся слово «дар», но и разрушается синтагмо-интонационная параллельность частей) — значит ослабить степень выделенности слов «напрасный» и «случайный». То же самое произошло бы при разрушении параллельности грамматической формы второго члена, равно как и во всех отдельных случаях ослабления повтора. При этом следует иметь в виду, что степень зависимости значения текста от его структуры в рассматриваемом случае значительно выше, чем в тех, где семантически сопоставляемые отрезки опираются на заведомо контрастные, вне зависимости от их позиции в стихе, лексические единицы—антонимы («И ненавидим мы, и любим мы случайно...»). В последнем примере сопоставление «ненавидим» — «любим» подразумевается и вне какого-либо частного художественного построения. Оно заведомо входит в общеязыковую семантику этих слов, которые мало что получают от их той или

иной структурной позиции. Сопоставленная пара «напрасный» — «случайный» — порождение *данной* конструкции. Семантика элементов здесь весьма индивидуальна и полностью исчезнет с разрушением данной структуры. Семантика слов в этом примере окказиональна и целиком порождена не только значениями слов контекста, но и их взаимоотношением в определенной структурной позиции.

Второй из возможных типов текстового параллелизма — такой, при котором повторяющиеся элементы текстуально совпадают. Может показаться, что здесь перед нами — полное совпадение. Однако это не так. *Текстуальное* совпадение обнажает *позиционное* различие. Различное положение текстуально одинаковых элементов в структуре ведет к различным формам соотнесенности их с целым. А это определяет неизбежное различие трактовки. И именно совпадение всего, кроме структурной позиции, активизирует позиционность как структурный, смыслоразличающий признак. Таким образом, «полный» повтор оказывается неполным и в плане выражения (различие позиции) и, следовательно, в плане содержания (ср. сказанное выше о припеве)[37].

От проблемы повторяемости крупных композиционных элементов текста естественно перейти к рассмотрению вопроса о повторяемости всего текста. Совершенно очевидно, что художественная структура не рассчитана на однократную передачу содержащейся в ней информации. Тот, кто прочел и понял информирующую заметку в газете, не станет перечитывать ее во второй раз. Между тем ясно, что повторное чтение произведений художественной литературы, слушанье музыкальной пьесы, просмотр кинофильма в случае, если эти произведения обладают, с нашей точки зрения, достаточным художественным совершенством,— явление вполне закономерное. Как же объясняется повторяемость эстетического эффекта в этом случае?[38]

Во-первых, следует остановиться на моменте индивидуальной трактовки (что всегда применимо к произведениям, в которых разделены акты создания и исполнения). Повторное слушание произведения, подразумевающего мастерство исполнения (искусство декламатора, музыканта, актера), дает нам любопытную картину соотнесенности повторения и неповторения. Давно замечено, что особенности индивидуальной трактовки испол-

нителя обнажаются особенно резко при сравнении разного исполнения одинаковых произведений, пьес или ролей. Увеличение элемента сходства до полного совпадения текстуальной части увеличивает и различие несовпадения — в данном случае индивидуальной трактовки.

Во-вторых, подлежит рассмотрению и другой случай — случай, казалось бы, полного повтора. Мы неоднократно сталкиваемся с ним при вторичном или многократном восприятии произведения, не нуждающегося в посредстве исполнителя,— созданий изобразительного искусства, кино, музыки в механической записи, произведений художественной литературы, читаемых глазами. Для того чтобы понять этот случай повтора, следует помнить, что художественное произведение не исчерпывается текстом («материальной частью» в изобразительных искусствах). Оно представляет собой *отношение* текстовых и внетекстовых систем. Как мы видели, без учета соотнесенности с внетекстовой частью само определение того, что́ в тексте является структурно-активным элементом (приемом), а что́ им не является, невозможно. В соответствии с этим изменение внетекстовой системы — процесс, происходящий в нашем сознании беспрерывно, процесс, в котором присутствуют черты и индивидуально-субъективного и объективно-исторического развития—приводит к тому, что в сложном комплексе художественного целого для читателя постоянно изменяется степень структурной активности тех или иных элементов. Не все объективно присутствующее в произведении, раскрывается всякому читателю и во все моменты его жизни. И подобно тому как повторное исполнение одной и той же пьесы разными артистами рельефно раскрывает специфику исполнения, разницу в исполнении, повторное восприятие одного и того же текста обнажает эволюцию воспринимающего сознания, разницу в его структуре,— отличие, которое легко ускользнуло бы при восприятии различных текстов. Следовательно, и в этом случае речь идет не об абсолютном, а об относительном повторе.

Таким образом, дифференцирующая, то есть смыслоразличающая функция повтора связана с отличием построения или позиции повторяющихся элементов и конструкций.

Однако эта существенная сторона вопроса не исчерпывает его. Тождество, процесс уподобления, а не про-

тивопоставления, также играет большую роль в повторе как элементе художественной структуры. Этот вопрос будет в дальнейшем подвергнут специальному рассмотрению.

Из сказанного можно сделать один существенный вывод: коренным моментом художественной синонимии является неполная эквивалентность.

Деление текста на структурно уравниваемые сегменты вносит в текст определенную упорядоченность. Однако представляется весьма существенным то, что эта упорядоченность не доведена до предела. Это не дает ей автоматизироваться и стать структурно избыточной. Упорядоченность текста все время выступает как организующая тенденция, строящая разнородный материал в эквивалентные ряды, но не отменяющая одновременно и его разнородности. Если оставить в стороне те художественные системы, которые строятся согласно принципам эстетики тождества, то в неполной эквивалентности ритмических рядов, равно как и всех иных видов художественной синонимики, можно увидеть проявление достаточно общего свойства языка искусства. Структура естественного языка представляет собой некоторое упорядоченное множество, и для правильно говорящего сведения о ее построении являются полностью избыточными. Она полностью автоматизируется. Все внимание говорящих сосредоточено на сообщении — восприятие языка (кода) полностью автоматизировано. В художественных системах современного типа сама структура художественного языка информативна для участников акта коммуникации. Поэтому она не может пребывать в состоянии автоматизма. Некоторый заданный в данном тексте или группе текстов тип упорядоченности должен все время находиться в конфликте с некоторым неупорядоченным относительно него материалом. В этом — разница между метрической схемой:



и стихом:

Какой-то зверь одним прыжком...
(Лермонтов)

Первая представляет собой полностью упорядоченный

ряд (чередование тождественных элементов). Второй — борьбу упорядоченности и разнообразия (необходимое условие информативности). Он может быть превращен в нестихи («Какой-то зверь одним прыжком выпрыгнул из чащи...»), полностью утратив метрическую упорядоченность, и в абстрактную метрическую схему (утраченным окажется элемент неупорядоченности). Но реальный стих существует лишь как взаимное напряжение этих двух элементов. Здесь мы снова сталкиваемся с существенным принципом: художественная функция структурного уровня (в данном случае — ритмического) не может быть понята только из синтагматического анализа его внутренней структуры — она требует семантической соотнесенности с другими уровнями.

Принципы сегментации поэтической строки

Приступая к анализу стиха как ритмической единицы, мы исходим из предпосылки, что стихотворение — это смысловая структура особой сложности, необходимая для выражения особо сложного содержания. Поэтому передача содержания стиха прозой описательно возможна лишь в такой мере, в какой мы можем, разрушив кристалл, передать его свойства словами, охарактеризовав форму, цвет, прозрачность, твердость, структуру молекулы.

Мы уже говорили, что основой структуры стиха является повторение. Это не только справедливо, но и общеизвестно. Многочисленные теории литературы утверждают, что стих строится на повторениях самого различного типа: повторении определенных просодических единиц через правильные промежутки (ритм), повторении одинаковых созвучий в конце ритмической единицы (рифма), повторении определенных звуков в тексте (эвфония).

Однако ближайшее рассмотрение убеждает нас в том, что эта элементарная, казалось бы, истина не столь проста.

Прежде всего, так ли уж одинаковы эти повторяющиеся элементы? Мы уже видели, что рифма — совсем не фонетическое явление повторения звуков, а смысло-

вое явление сочетания повторения звуков и несовпадения понятий. Еще сложнее вопрос ритма.

Я па́мятник себе́ воздви́г нерукотво̀рный

Принято считать, что здесь происходит правильное повторение ударений. Но ведь совершенно очевидно, что никакие ударные и безударные слоги и звуки в отвлечении от качества этих звуков, в «чистом виде», нигде, кроме как в схемах стиховедов, не существовали. Если не касаться проблем акустики, а говорить о языке, то есть лишь реальные звуки, которые бывают в ударном и безударном положении.

Реальные ударные и безударные звуки, а не «чистые» ударные и безударные слоги, не только акустическая данность — они и данность структурно-фонологическая. После того как Р. Якобсон установил связь структуры стиха с фонологическими элементами [39], ясно, что элементами ритмической структуры выступают на этом уровне элементы структуры фонологической, а никак не отвлеченные признаки этих элементов.

Перед нами в приведенном примере — последовательность ударных гласных: а — е — и — о. Где же здесь полное повторение? В реальном стихе звучат совершенно различные звуки, различные смыслоразличающие элементы. Где же здесь «систематическое, мерное повторение в стихе определенных, сходных между собой единиц речи», как определяет ритм «Краткий словарь литературоведческих терминов»? [40] Для слушателя здесь реально заметно именно различие этих звуков. То, что у них есть одна общая черта — ударность, создает основу именно для их противопоставления.

Ударение в интересующем нас случае и будет тем «основанием для сравнения», которое позволит выделить смыслоразличительные признаки этих фонем. Различие между поэтической речью и обычной в данном случае состоит в том, что в последней фонемы *а, е, и, о* не имеют этой общей черты и, следовательно, не могут быть сопоставлены. Таким образом, вместо механического «повторения одинаковых элементов» — сложный, диалектически-противоречивый процесс: выделение различия через обнаружение сходства, с одной стороны, и раскрытие общего в, казалось бы, глубоко отличном — с другой. Результатом ритмического построения текста

оказывается сопротивопоставимость звуков, которые образуют коррелирующие ряды с дифференцирующим признаком — общим положением относительно ударности (положения ударности, предударности первой, второй, послеударности первой, второй и т. д.). Это включает слова, составляющие стихи, в добавочные, сверхграмматические связи.

Значение этого обстоятельства резко возрастает в связи с различием семантической нагрузки звуков в обычной и поэтической речи. Предельной, нераздробимой единицей лексической системы языка является слово. Поскольку передающий и воспринимающий информацию вынуждены пользоваться ограниченным числом звуков, которыми располагает речь, для передачи значительного числа понятий, возникла необходимость в комбинациях звуков. При этом, как известно, фонемы в естественном языке — смыслоразличительные элементы, носители содержания: достаточно изменить хотя бы одну из них, и воспринимающий уже может не понять значения переданной ему информации или понять его искаженно. Однако носителем лексического значения является именно слово в целом — сочетание данных фонем и в данной последовательности. При этом подразумевается, что пауза — знак словораздела — может быть расположена в связной речи только перед и после этого сочетания фонем. Постановка паузы посередине слова (например, «стол» и «сто л») меняет его лексическое значение.

В поэтической речи дело обстоит иначе. Для того чтобы прояснить одну из существенных граней природы ритма, остановимся лишь на одном частном вопросе — скандовке. Среди признанных авторитетов русского стиховедения вопрос этот вызвал весьма разноречивые суждения. Так, Б. В. Томашевский считал, что скандовка «вещь совершенно естественная и не представляющая каких-либо затруднений. Скандовка для правильного стиха есть операция естественная, так как она является не чем иным, как подчеркнутым прояснением размера». И далее: «Скандовка аналогична счету вслух при разучивании музыкальной пьесы или движению дирижерской палочки»[41]. Иной точки зрения придерживался такой знаток русского стиха, как А. Белый: «Скандовка есть нечто, не существующее в действительности, ни поэт не скандирует стихов во внутренней интонации, ни исполнитель, кем бы он ни был, поэтом или артистом,

никогда не прочтет строки «Дух отрицанья, дух сомненья» как «духот рицанья, духсо мненья», от сих «духот», «рицаний» и «мнений» — бежим в ужасе»[42].

Кто же прав: А. Белый или Б. В. Томашевский? Отметим попутно, что они акцентируют разные, хотя и тесно связанные, стороны вопроса. Б. В. Томашевский подчеркивает в скандовке появление добавочных ударений, а А. Белый — пауз, нарушающих единство слова как лексической единицы. Ближайшее рассмотрение убеждает нас в том, что оба исследователя в определенном отношении правы, из чего следует, что относительно к проблеме в целом оба они неправы.

Скандовка действительно выявляет реально существующий ритмический рисунок стиха (как мы увидим, отсутствующие ударения, которые мы при скандовке заменяем действительными,— вполне реальный элемент ритма). Ритмический же рисунок действительно делит текст стиха на отрезки, не совпадающие со смысловыми. И тогда, произносим ли мы:

Дух отрицанья, дух сомненья,

или:

Духот рицанья, духсо мненья,

или, вернее:

Духот рицань ядух сомненья —

мы во всех случаях имеем дело со стиховой реальностью. В первом случае паузы проясняют структуру лексических единиц, во втором и третьем — ритмических. В современном поэтическом восприятии стих рассчитан на первое произнесение. Ритмические паузы реализуются негативно, через непроизнесение. Однако отсутствие паузы в месте, где мы ее ждем (ритмическая пауза в стихе), и при отсутствии подобного ожидания — вещи, глубоко различные. Если описательная поэтика, рассматривая каждый художественный элемент как отдельно существующий, лишь механически примыкающий к другим, имеет дело только с реализованными «приемами», то структуральное стиховедение, понимая художественный элемент как отношение, ясно видит,

что отрицательная величина столь же реальна, как и положительная, что нереализованный элемент — величина не нулевая и что он столь же явственно ощущается, как и реализованный. Если мы обозначим реальные паузы знаком $\vee$, а «минус-паузы», ощущаемые, но нереализованные, места для пауз — знаком $\wedge$, то реальное произнесение стиха будет выглядеть так:

Дух $\vee$ от $\wedge$ рицань $\wedge$ я $\vee$ дух $\vee\wedge$[43] сомнень $\wedge$я.

Но фактически текст разбит на еще более дробные единицы. Сопротивопоставляемость звуков по отношению к ударности (вопрос: реализована ударность, то есть имеет место «плюс-ударность», или не реализована — «минус-ударность»,— в данном случае не существен; это подтверждается тем, что в отношении к слогу в неударной позиции ударный слог в ударной позиции и неударный слог в ударной позиции ведут себя абсолютно одинаково) пронизывает стих паузами по слогам. Это, как правило, «минус-паузы», но тем не менее они вполне реальны. Следует отметить, что любая «минус-пауза» может быть при декламации легко переведена в реальную. Реализованные и нереализованные паузы свободно взаимопереходят друг в друга. Если чтец в порядке усиления интонации прочтет:

Дух отрица $\vee$ нья, дух сомненья —

то это, бесспорно, не прозвучит для аудитории как нечто абсурдное. На рисунок пауз лексических накладывается рисунок пауз ритмических. При этом если, говоря о ямбе, мы обозначим неударный слог как 0, а ударный как 1, то ямбический (4-стопный с мужским окончанием) скелет ритма будет выглядеть так:

$$0, \pm 1, 0 \pm 1, 0 \pm 1, 0 + 1, [0]$$

Подобная схема охватит все комбинации ямбов и пиррихиев, и именно она отражает ритмическую реальность[44].

Но раздробление стиха не заканчивается на уровне слога. Как мы увидим из дальнейшего изложения, звуковая организация стиха довершает размельчение словесных единств до отдельных фонем. Таким образом,

может показаться, что сумма структурных граней стиха раздробляет составляющие стих слова на фонологические единицы, превращает стих в звукоряд. Но в том-то и дело, что все это представляет собой только одну сторону процесса, которая существует лишь в единстве с противонаправленной ей второй.

Специфика структуры стиха состоит, в частности, в следующем: поток речевых сигналов, будучи раздроблен на фонологически элементарные частицы, не утрачивает связь с лексическим значением: слова уничтожаются и не уничтожаются в одно и то же время.

Любое расчленение стиха не приводит к разрушению составляющих его слов. Разнообразные ритмические границы накладываются на слово, дробят его, но не раздробляют. Слово оказывается раздробленным на единицы и вновь сложенным из этих единиц. В пушкинском стихе

Я утром должен быть уверен —

пауза после первого «у» больше, чем перед ним. Реально произносится

Яу тром

Но никто никогда не ошибется в делении этого текста на лексические единицы. Опасения А. Крученых, что «сдвиги» затемняют значение, были явно лишены оснований. Он отыскивал «икание и за-ик-анье «Евгения Онегина»:

И к шутке с желчью пополам...
И кучера вокруг огней...

(Ср. и кущи роз Лермонтов — икущи, по образцу идущий)». Или «Икра á la Онегин»:

Партер и кресла, все кипит...
И край отцов и заточенья...
Пером и красками слегка...
И крыльями трещит и машет...
И круг товарищей презренных...[45]

Но именно эти примеры лучше всего убеждают в незыблемости лексических границ внутри стиха.

Никакие паузы, реализованные или нереализованные, которые стиховая структура помещает внутри лексической единицы, не разрушают ее в нашем сознании. Дело в том, что само понятие словораздела отнюдь не в первую очередь определено паузами. Основным признаком является иное: мы владеем лексикой данного языка, в нашем сознании существует — в потенциальном, непроизнесенном виде — вся его лексика, и с ней мы отождествляем те или иные реально произносимые ряды звуков, придавая им лексическое значение. «Возможность недоразумений, как правило, крайне незначительна, главным образом потому, что при восприятии любого языкового выражения мы обычно уже заранее настраиваемся на определенную, ограниченную сферу понятий и принимаем во внимание только такие лексические элементы, которые принадлежат этой сфере. Если все же каждый язык имеет особые фонологические средства, которые в определенном пункте непрерывного звукового потока сигнализируют о наличии или отсутствии границ предложения, слова или морфемы, то эти средства играют всего лишь подсобную роль. Их можно было бы сравнить с сигналами уличного движения. Ведь еще совсем недавно таких сигналов не было даже в больших городах, да и теперь они введены далеко не всюду. Можно ведь и вообще обходиться без них: надо быть только более осторожным и более внимательным!» — справедливо замечал Н. С. Трубецкой [46].

Активное владение лексикой не допускает никакой «сдвигологии». При любых, самых утрированных формах скандирования ощущение единства лексических единиц не теряется, между тем как в случаях, когда слушатель имеет дело с незнакомой лексикой, легко возникают возможности «сдвигов», при которых ритмическая пауза начинает восприниматься как конец слова. При этом показательно, что имеет место нечто аналогичное народной этимологии. «Сдвиг» возникает потому, что незнакомая и непонятная лексика, рассеченная паузами, осмысляется на фоне другой — знакомой и понятной, потенциально присутствующей в сознании говорящего. Так возникает знаменитое

Шуми, шуми, волна Мирона,—

вместо: Шуми, шуми волнами, Рона

Незнакомое «Рона» осмысляется через понятие «Мирона». Несколько иной случай описан Феликсом Коном в его мемуарах. Он рассказывает, как ученики руссифицированных школ в дореволюционной Польше, не понимая выражения «дар Валдая», воспринимали его как деепричастие от глагола «дарвалдать» [47]. В данном случае лексическая непонятность привела к невозможности осмыслить грамматическую форму, и ряд звуков был спроектирован на потенциально имеющуюся в сознании слушателя форму деепричастия. Таким образом, и редкость, почти уникальность, нарушения правильного членения текста при скандовке, и анализ причин и характера ошибок убеждает в том, что, разделенные ритмическими паузами сколь угодно протяженной длительности, слова стихотворного текста не перестают быть *словами*. Они сохраняют ощутимые признаки границ — морфологических, лексических и синтаксических. Слово в поэзии напоминает «красную свитку» Гоголя: его режут ритмические паузы (и иные ритмические средства), а оно срастается, ни на минуту не теряя лексической целостности.

Итак, стих — это одновременно последовательность фонологических единиц, воспринимаемых как разделенные, отдельно существующие, и последовательность слов, воспринимаемых как спаянные единства фонемосочетаний. При этом обе последовательности существуют в единстве, как две ипостаси одной и той же реальности — стиха. Они составляют коррелирующую структурную пару.

Отношение слова и звука в стихе существенно отличается от их соотношения в нехудожественном языке, где связь слова и составляющих его фонем носит, как известно, историко-конвенциональный характер. Слова в стихе разделяются на звуки, получающие благодаря паузам и другим ритмическим средствам известную автономию в плане выражения, что создает предпосылку для семантизации звуков. Но, поскольку это разделение не уничтожает слов, которые существуют рядом с цепью звуков и с точки зрения естественного языка являются основными носителями семантики, лексическое значение переносится на отдельный звук. Фонемы, составляющие слово, приобретают семантику этого слова. Опыт подтверждает тщетность многочисленных попыток установить «объективное», независимое от слов, значе-

ние звуков (разумеется, если речь не идет о звукоподражании). Однако столь же очевиден перенос значений слов на составляющие их звуки. Приведем пример:

Там воеводская метресса
Равна своею степенью
С жирною гадкою крысой
(Сумароков)

Не слышим ли в бою часов
Глас смерти, двери скрып подземной...
(Державин)

Искусство вос*креса*ло
Из казней и из пыток
И било, как *креса*ло,
О камни Моабитов.
(А. Вознесенский)

Однотипные фонетические сочетания «крыс», «скры», «крес» в каждом из трех отрывков звучат совершенно по-разному, получая различную семантику от лексических единиц, в которые входят.

Каждый звук, получающий лексическое значение, приобретает независимость, самостоятельность, которая отнюдь не сродни «самовитости», ибо целиком определена связью с семантикой слова. И вот эти семантически нагруженные фонемы становятся кирпичами, из которых снова строится это же слово. Таким образом, уже простое включение слова в стихотворный текст решительно меняет его природу: из слова языка оно становится воспроизведением слова языка и относится к нему, как образ действительности в искусстве к воспроизводимой жизни. Оно становится *знаковой моделью знаковой модели.* По семантической насыщенности оно резко отличается от слов языка нехудожественного.

Так вновь оказывается, что особая музыкальность, звучность поэтического текста — производное от сложности структурного построения, то есть от особой смысловой насыщенности, совершенно незнакомой структурно неорганизованному тексту. В этом легко убедиться при помощи простейшего эксперимента: ни одна самым искусным образом составленная строка бессмысленного набора звуков (звуков вне лексических единиц) не об-

ладает музыкальностью обычной поэтической строки. При этом следует иметь в виду, что слова «заумного языка» совсем не лишены лексического значения, в строгом смысле этого слова [48]. «Заумные слова» в поэзии не равнозначны бессмысленному набору звуков в обычной речи. Поскольку мы воспринимаем издаваемые речевым аппаратом звуки как язык, им приписывается осмысленность. Некая единица речи, осмысляемая как слово по аналогии с другими, значащими, но лишенная собственного значения, будет представлять абсурдный случай выражения без содержания, обозначения без обозначаемого. Слово в поэзии вообще, и в частности «заумное» слово, складывается из фонем, которые, в свою очередь, получились в результате раздробления лексических единиц и не утратили с ними связи. Но если в обычном поэтическом слове связь звука с определенным лексическим содержанием раскрыта и общезначима, то в «заумном языке» поэзии, в соответствии с общим субъективизмом позиции автора, она остается неизвестной читателю. «Заумное» слово в поэзии не лишено содержания, а наделено столь личным, субъективным содержанием, что уже не может служить цели передачи общезначимой информации, к чему автор и не стремится.

При этом надо учитывать, что на уровне морфологии оно, как правило, не отличается от отмеченных слов языка.

Для того чтобы сопоставить с точки зрения «музыкальности» экспериментальный бессмысленный текст с осмысленным, звуки человеческой речи не годятся — мы неизбежно будем их наделять значениями. Нам надо знать, что воспринимаемый поток звуков — *не* речь. Для этой цели удобнее механические звуки. Но и механические звуки могут быть носителями информации (уже музыкальной), если они структурно организованы (структура — потенциальная информация). Абсолютно случайное, не структурное ни для создателя, ни для слушателя скопление звуков не может нести информации, но оно не будет иметь и никакой «музыкальности». *Красота есть информация.* Но в этом-то и различие «музыкальности», «красоты звучания» в поэзии от музыки, что здесь упорядоченность несет информацию не о «чистом» отношении единиц (которые в *отдельности* не значат ничего, а в *структуре* образуют модель эмоций личности),

но об отношении значимых единиц, каждая из которых на лингвистическом уровне составляет знак или осмысляется как знак. Мы можем не знать значения слова «аониды» или слова «Байя» в стихе Батюшкова:

Ты пробуждаешься, о, Байя, из гробницы...[49]

Но мы не можем не знать, что «Байя», «аониды» — *слова,* знаки содержания, и соответственно их не воспринимать. Слово, не имеющее содержания (вообще или для меня, например, в силу незнания), не адекватно бессмысленному набору звуков. Бессмысленный набор звуков имеет на лексическом уровне нулевое значение, непонятное *слово* — «минус-значение».

Однако ритмические единицы, образующие систему соотнесений, свойственную лишь поэтической речи, делят стих (и составляющие его лексемы) не на фонемы, а на слоги. Деление, доводящее слово до раздробления на уровне фонем, происходит в результате звуковых повторов.

Явление звуковых повторов в стихе — факт, хорошо изученный. Значительно более сложна проблема связи этого явления с вопросами семантической структуры. Ритмическая структура приводит к со-противопоставлению элементов, носителей лексического смысла, и образованию смысловых оппозиций, которые не были бы возможны в обычной речи и которые складываются в систему связей, совершенно автономную от синтаксической, но, подобно ей, организующую лексемы в структуру более высокого уровня. Звуковые повторы образуют свою, аналогично функционирующую систему. Взаимное наложение этих систем и приводит к раздроблению слова до фонемы.

В стихах:

Я утром должен быть уверен,
Что с вами днем увижусь я —

слова «утром», «уверен», «увижусь» находятся в определенной связи, не зависящей от обычных синтаксических и иных, чисто языковых связей. Звук «у» (вопреки утверждению В. Шкловского в одной из его ранних работ), конечно, сам по себе никакого значения не имеет. Но повторение его в ряде слов заставляет выделить его

в сознании говорящего как некую самостоятельную единицу. При этом фонема «у» осознается и как самостоятельная и как несамостоятельная по отношению к слову «утром». Будучи отделена и не отделена, она получает семантику от слова «утром», но потом повторяется еще в других словах ряда, приобретая новые лексические смыслы. Это приводит к тому, что слова «утром», «уверен», «увижусь», которые в непоэтическом тексте составляли бы самостоятельные и несопоставимые единицы, начинают восприниматься в семантическом взаимоналожении. Происходящее при этом сопоставление слов приводит к необходимости раскрыть в их разности нечто единое. При таком семантическом наложении огромная часть понятийного содержания каждого слова окажется отсеченной, подобно тому как контекст отсекает полисемию. Но зато возникнет значение, невозможное вне этого сопоставления и единственно выражающее сложность авторской мысли. В данном случае подобная единица содержания — результат нейтрализации слов «утро», «уверен», «увижусь», их «архисема», включающая пересечение их семантических полей.

Сложность, однако, в том, что вся нестиховая структура языка, все синтаксические связи, все определенные контекстом этой фразы, воспринимаемой как явление непоэзии, значения слов сохраняются. Но одновременно возникают и другие связи и другие значения, которые не отменяют первых, а сложно с ними коррелируют.

Однако в реальном поэтическом тексте мы имеем дело не только со спорадическими повторениями одного какого-либо звука, а с тем, что вся звуковая система стиха оказывается полем сложных соотнесений.

Фонемы, наделенные лексической значимостью, вступают с другими фонемами в оппозиции

1) по признаку одинакового отношения к ударности — неударности;

2) по признаку повторения одинаковых фонем;

3) по признаку семантизации языковых фонологических оппозиций, поскольку сам факт принадлежности текста к поэзии приводит к семантизации всех его элементов.

Одновременно имеет место со-противопоставление фонем:

1) в ряду одного стиха;

2) в различных стихах.

Но реально это означает не со-противопоставление фонем, а образование крайне сложной системы со-противопоставления значений, выделение черт общности и различия в понятиях, не сопоставимых вне стиха, образование «архисем», которые, в свою очередь, вступают между собой в оппозиции. Так возникает та понятийная структура большой сложности, которую мы именуем стихом, поэзией.

Термин «архисема» образован по аналогии с «архифонемой» Трубецкого для определения на уровне значений единицы, включающей все общие элементы лексико-семантической оппозиции. «Архисема» имеет две стороны: она указывает на общее в семантике членов оппозиции и одновременно выделяет дифференцирующие элементы каждого из них. «Архисема» не дана в тексте непосредственно. Она возникает как конструкт на основе слов-понятий, образующих пучки семантических оппозиций, а эти последние выступают по отношению к ней как инварианты. При этом надо иметь в виду одну особенность.

Языковые «архисемы» типа:

север } противоположные
юг } стороны света
(«не запад — восток») —

в рамках той или иной культуры абсолютны, они вытекают из самой системы принятых значений. В поэзии мы сталкиваемся с иным: структурная поэтическая оппозиция *воспринимается* как смысловая. Ее элементами оказываются слова, решительно не соотносимые вне данной структуры, что раскрывает в самих этих словах такую общность (различие), такое окказиональное содержание, которое вне данной оппозиции оставалось бы решительно невыявленным. Возникающие при этом архисемы специфичны именно данной поэтической структуре. В дальнейшем семантическая структура строится уже на уровне архисем, которые, включаясь в оппозиции, раскрывают сопротивопоставленность своего содержания, образуя архисемы второго и высших уровней, что, в конечном итоге, ведет нас к постижению одного из аспектов структуры произведения. Поясним это конкретным примером на материале стихотворения А. Вознесенского «Гойя».

ГОЙЯ

Я — Гойя!
Глазницы воронок мне выклевал ворог,
слетая на поле нагое.
Я — Горе.
Я — голос
Войны, городов головни
на снегу сорок первого года.
Я — голод.
Я горло
Повешенной бабы, чье тело, как колокол,
било над площадью голой...
Я — Гойя!
О грозди
Возмездья! Взвил залпом на Запад —
я пепел незваного гостя!
И в мемориальное небо вбил крепкие
звезды —
Как гвозди.
Я — Гойя.

Повторы в этом стихотворении построены по принципу рифмы и убедительно подтверждают мысль о принципиальной соотнесенности ритмического и эвфонического аспектов стиха.

Через все стихотворение проходит цепь коротких, анафористических, с параллельными синтаксическими конструкциями, стихов. Начинающее их местоимение «я» — одно и то же во всех стихах — выступает как общий член, «основание для сравнения». В этой связи вторые члены двучленов («Гойя», «Горе», «голод» и другие) взаимно противопоставлены: подчеркнуто их неравенство, специфичность. Отличие первого стиха от третьего, четвертого и других сосредоточено именно во втором члене двучлена, и это отличие в первую очередь семантическое. Но слова, составляющие второй член, воспринимаются не только в их отношении к одному и тому же первому, но и в их взаимной соотнесенности. Основанием служит единство их ритмической и синтаксической позиции и звуковые повторы в словах «Гойя», «Горе», «голод». Но и внутри этого взаимосоотнесенного ряда раскрываются и силы притяжения и силы отталкивания, которые касаются и семантического, а не

только звукового плана. С одной стороны, раскрывается семантическое различие (чего мы коснулись, говоря о рифме). Совпадение отдельных фонем в несовпадающих словах лишь подчеркивает отличие слов в первую очередь по содержанию, ибо, как мы уже видели, там, где полное совпадение звучания сопровождается и совпадением значения, музыкальность рифмы пропадает.

Но имеет место и другой процесс: слова «Гойя», «Горе», «голос», «голод», «горло» выделяют общую группу «го», а сопоставление типа «голос» и «голод» приводит к выделению и других фонем. Создается система, в которой одни и те же звуки в одинаковых или сознательно различных комбинациях повторяются в разных словах. И тут-то проявляется коренное отличие природы слова в обычном языке и в художественном (в частности, поэтическом) тексте. Слово в языке отчетливо распадается на план содержания и план выражения, установить прямые связи между которыми не представляется возможным. Близость плана содержания двух слов может не находить отражения в плане выражения, а близость плана выражения (звуковые повторы, омонимы и т. д.) может не иметь никакого отношения к плану содержания. С этим связано и то, что установить отношения элементов слова (например, на уровне фонем) к плану содержания в обычной речи невозможно[50].

Я — Гойя...—

начальный стих устанавливает тождество двух членов — «Я» и «Гойя», причем специфическое для данного текста значение слов нам еще неизвестно. «Я» — это «я» вообще, «я» словарное; «Гойя» — семантика имени не выходит за пределы общеизвестного. Вместе с тем уже этот стих дает нечто новое по отношению к общесловарному, внеконтекстному значению составляющих его слов. Ясно, что, даже взятая сама по себе, вне соотнесения с другими стихами, конструкция «Я — Гойя» не однотипна, например «Я — Вознесенский». Вторая конструкция утверждала бы единство понятий, тождественных с точки зрения автора и читателя, и вне данного текста. Одно из них («я») было бы лишь местоименным обозначением второго. Стих «Я — Гойя» строится на отождествлении двух заведомо неравных понятий («Я

<поэт> есть Гойя»; «Я <не Гойя> есть Гойя»). Уже взятый сам по себе, этот стих свидетельствует, что и «я» и «Гойя» употреблены здесь в каком-то особом значении, что каждое из них должно представлять собой некую особую понятийную конструкцию для того, чтобы их можно было приравнять. Эта специфическая конструкция понятий раскрывается через систему семантических оппозиций, особых, сложно построенных значений, которые возникают в результате структуры поэтического текста.

Уже первый стих выделяет сочетание фонем «го» как основной носитель значения в имени «Гойя».

В произношении стиха: «я — го — я» фонетическое тождество первого и последнего элементов воспринимается в силу неразделимости в поэзии планов выражения и содержания как семантическая тавтология (я — я). Носителем основного семантического значения становится элемент «го». Конечно, смысловое значение фонологической организации первого стиха реализуется лишь в отношении к другим стихам, а выделенность группы «го» в пределах отдельно взятого «я — Гойя» существует лишь потенциально. Однако это выделение отчетливо реализуется в сопоставлении с последующими стихами:

Я — Горе.
Я — голод.

Мы можем отметить, что между словами «Гойя», «Горе», «голод» устанавливается состояние аналогии. Они приравниваются, каждое порознь, общему элементу «я». При этом очень существенно, что все три стиха образуют однотипные синтаксические конструкции, в которых роль второго члена уравнена. Не только синтаксическое положение, но и фонологический параллелизм (повторение группы «го») заставляют воспринимать эти слова как взаимосоотнесенные семантически. Из объема этих значений выделяется общее семантическое ядро — архисема. Значение ее усложнено параллелизмом со стихами:

Я — голос
Войны, городов головни
на снегу сорок первого года...

Я — горло
Повешенной бабы, чье тело, как колокол,
било над площадью голой...

Вторая часть каждого из этих стихов функцией предикативности приравнена к «горе» и «голод» из названных выше стихов. Интересен звуковой повтор — «*гол*ос», «*город*ов *гол*овни», «*год*а», «*горл*о», «*год*а». К тому же словосочетание «голос войны», поддержанное той выделенностью фонемы «в», которая получается в результате повтора:

Глазницы воронок мне выклевал ворог,
слетая на поле нагое...—

устанавливает между словами, модулирующими «в» и «г», отношение семантической соотнесенности. Следует отметить, что «г» в слове «ворог» особенно структурно подчеркнуто, поскольку вся семантика слов и фразеологизмов «выклевал глазницы», «слетая» подводит к слову «ворон» (фонетически оно подготовлено словом «воронок»). Неназванное «ворон» и существующее «ворог» образуют соотнесенную пару, в которой семантическое различие выделяет фонемы «н — г», а совпадение группы «воро» устанавливает общность значений. Так образуется сложная конструкция содержания: «Горе», «голод», «г о л о с в о й н ы», «г о р о д о в г о л о в н и», «г л а з н и ц ы в о р о н о к, «г о р л о повешенной бабы», «поле на г о е» образуют взаимосоотнесенную структуру. Она, с одной стороны, возводится к архисеме — семантическому ядру, возникающему на пересечении полей значений каждой из основных семантических единиц. С другой стороны, происходит активизация признаков, отделяющих каждую из выделенных групп от общего для всех значения архисемы. То, что каждая из семантических единиц воспринимается в отношении к семантическому ядру, диктует в ряде случаев совершенно иное восприятие значения, чем если бы мы столкнулись с нею, изолированной от всего ряда.

Необходимо указать на еще одно соотношение. В разбираемом отрезке текста отчетливо выделяются две группы стихов.

Первая:

Я — Горе.
Я — голод.

Вторая:

Я — голос
Войны, городов головни
на снегу сорок первого года.
Я — горло
Повешенной бабы, чье тело, как колокол,
било над площадью голой.

К этой группе примыкает стих:

Глазницы воронок мне выклевал ворог,
слетая на поле нагое.

Обе группы стихов уравнены, как мы отмечали, параллельностью синтаксической конструкции (распространенность во втором случае предикативной группы лишь подчеркивает родство их синтаксических структур). Мы уже установили также и соотнесенность звуковой организации элементарных лексических единиц обеих групп.

Однако, с другой стороны,— общность лишь подчеркивает отличие, существующее между этими группами стихов. Короткие строки требуют совершенно иного дыхания, следовательно, темпа и интонации, чем длинные. Но разница не только в этом: «горе» и «голод» — существительные отвлеченные. Приравненное к ним «я» выступает как нечто значительно более конкретное, единичное. «Длинные» стихи в этом отношении сложнее. Предикат здесь не только конкретен — он представляет собой обозначение части, причем именно части человека, его тела (ср.: горло, голос, глазницы). В соотношении с ним субъект «я» выступает как нечто более общее и абстрактное. Но одновременно предикат оказывается включенным в метафорический ряд — «голос войны» (ср.: «глазницы воронок»; рядом с ними и «горло повешенной бабы» воспринимается как символический знак более обобщенного содержания). Создается антропоморфный метафорический образ (голос, глазницы, горло), одновременно составленный из деталей военного пейзажа — «воронки», «поле нагое», «городов головни на снегу сорок первого года». Эти два ряда синтезируются в образе «площади голой» и повешенной над ней бабы. Все эти образно-семантические ряды сходятся к одному центру: они приравнены «я», авторскому субъ-

екту. Однако это равенство—параллелизм, а не тождество. Поскольку предикаты в каждой из групп стихов, и в каждом стихе в отдельности, не тождественны, а лишь параллельны, включают и общность и различие, постольку не равны и эти, следующие друг за другом «я»: «я» каждый раз приравнивается новой семантической структуре, то есть *получает новое содержание*. Раскрытие сложной диалектики наполнения этого «я» — один из основных аспектов стихотворения. Предикат выступает здесь как модель субъекта, и сопротивопоставление предикатов, конструирующее очень сложную систему значений — образ трагического мира войны,— одновременно моделирует образ авторской личности. И когда А. Вознесенский подводит итог первой части стихотворения стихом «Я — Гойя!», то субъект его вбирает все «я» предшествовавших стихов со всеми их различиями и пересечениями, а предикат суммирует все предшествующие предикаты. Это делает стих «Я — Гойя!» в середине текста отнюдь не простым повторением первой строки, а, скорее, ее антитезой. Именно в сопоставлении с первым стихом, в котором и «я» и «Гойя» имеют лишь общеязыковые значения, раскрывается та специфическая семантика этих слов, которую они получают в стихотворении Вознесенского, и только в нем.

Аналогичный анализ можно было бы проделать и со второй половиной стихотворения, показав, как рождается значение итогового стиха «Я — Гойя». Можно было бы, в частности, отметить, что все элементы различия при повторе (например, то, что первые два стиха «Я — Гойя» даны с восклицательной интонацией, а последний — без нее) становятся носителями значений.

Сейчас достаточно подчеркнуть более частную мысль: звучание в стихе не остается в пределах плана выражения — оно входит как один из элементов в со-противопоставление слов в поэзии по законам не языкового, а изобразительного знака, то есть в построение структуры содержания.

Образование архисем не есть процесс противологического характера. Он вполне поддается точному научному анализу. Но, изучая его, необходимо постоянно иметь в виду, что в поэтическом тексте в силу отмеченной раздробленности-нераздробимости слова на фонемы отношение выражения к содержанию складывается решительно иначе, чем в нехудожественном. Во втором

случае никакой связи, кроме историко-конвенциональной, установить нельзя. В первом случае (поэтический текст) устанавливается определенная связь, в силу которой само выражение начинает восприниматься как изображение содержания. В этом случае знак, оставаясь словесным, приобретает черты изобразительного (иконографического) сигнала.

Следует особо подчеркнуть, что раздробление слов на фонемы, равно как и образование окказиональных значений слов в результате со-противопоставления фонем и просодических единиц, осуществляется не только в случаях, когда текст нарочито инструментован. Сама природа ритмической структуры делит текст на единицы, не совпадающие с семантическими, но приобретающие в стихе семантику. Скандовка как реальность или как возможность, на фоне которой воспринимается поэтическая реальность, постоянно присутствует в сознании читателя. Не случайно дети начинают чтение (и восприятие) стихов со скандовки. В таком виде стихи им кажутся более звучными. Показательны и данные истории стиха.

Для русской силлабики характерно чтение «по слогам». Все слоги читались как ударные, а вдох должен был совпадать с одной из межслоговых пауз. Б. В. Томашевский, анализируя рифмовку русских силлабиков, приходит к выводу: «Подобные явления объяснимы только крайней ослабленностью противопоставления ударного слога неударному, то есть при условии «чтения по слогам». В дальнейшем, несомненно, манера чтения должна была измениться, откуда и идея тонического стиха, противополагающего ударный слог неударному» [51].

Таким образом, в силлабике ударность не могла стать дифференцирующим признаком именно потому, что все слоги были ударными. Это вызывало неизбежные паузы между слогами, но одновременно практически отменяло словоразделяющие паузы. Стихи Симеона Полоцкого читались следующим образом (знак || — пауза и вдох): фи — ло — соф — вху — дых — ри — зах || о — быч — но — хо — жда — ше || Е — му — же — во — двор — цар — ский || нуж — да — не — ка — бя — ше.

(Философ в худых ризах обычно хождаше,
Ему же во двор царский нужна нека бяше)

Та же тенденция на иной основе проявляется и у некоторых поэтов XX века (Маяковский, Цветаева). В поэзии Цветаевой стремление подчеркнуть слогораздел находит порой и графическое выражение:

...Бой за су — ще — ство — ванье...
...Без вытя — гивания жил!..
...Право — на — жительственный свой лист
Но — гами топчу!

Однако дело не в том, выявлена или нет в скандовке ритмическая природа стиха. Когда мы скандируем стихи, границы лексических единиц, не выявленные в произношении, отчетливо существуют в сознании и коррелируют с реальными паузами, дробя звукоряд. Когда мы читаем стихи, руководствуясь лексико-смысловыми паузами, в сознании сохраняются ритмические паузы, которые сохраняют свою реальность «минус-приемов».

Наконец, следует оговориться, что случай, при котором мы в качестве примера соотнесенности фонем взяли повторяемость одного и того же звука или групп звуков («Гойя» Вознесенского), избран нами лишь из соображений наглядности. Все фонемы языка воспринимаются во взаимной соотнесенности, в системе, которая в стихе становится структурой содержания, национального своеобразия, как план выражения в языке. Поскольку национально-своеобразная фонологическая структура текста становится в поэзии основой конструкции понятий, непереводимо-национальная природа сознания выражается в поэзии с значительно большей силой, чем в нехудожественном тексте или даже прозе.

Знак в литературе остается словесным. Он не воспринимается человеком, не владеющим данной языковой структурой. И все же по принципу соотношения содержания и выражения он приближается к изобразительным знакам. Слова естественного языка как коммуникативной структуры составлены из элементов низших уровней, которые лишены собственного лексического значения. В поэтическом тексте структура выражения становится в силу продемонстрированной выше лексико-семантической значимости фонем (и морфем) структурой содержания. Вследствие включения элементов низших уровней в процесс смыслообразования возникают окказиональные семантические оппозиции, окказиональные «архисемы», невозможные вне дан-

ной текстовой структуры выражения. (Поэтому, кстати, самый точный перевод поэтического текста воспроизводит структуру содержания лишь в той ее части, которая обща у поэтической и непоэтической речи. Те же семантические связи и противопоставления, которые возникают в результате семантизации структуры выражения, заменяются иными. Они непереводимы, как непереводимы идиомы в структуре содержания. В силу сказанного применительно к поэтическому тексту правильнее говорить не о точном переводе, а о стремлении к функциональной адекватности.)

Необходимо отметить еще одно обстоятельство. При «передаче» лексического смысла составляющим слово фонемам и — вследствие этого — при образовании сложной системы внутритекстовых семантических оппозиций не все фонологические элементы, образующие данную лексику, ведут себя одинаково.

Известно, что вопрос звукового состава слова решается принципиально различно с точки зрения «языка» и «речи». В первом случае мы имеем дело со структурой, которой безразлична физическая природа реально осуществляемого сигнала, и поэтому такие явления, как, например, редукция, будут интересовать лишь исследователя речевого аспекта. В связи со сказанным возникают, в частности, вопросы о природе отгадываемости текста и о распределении информации в слове. При этом выясняется, что контекстная письменная и устная речь не знают ровного распределения информации в слове. Экспериментальные данные для русской речи (анализировалась информационная нагрузка слова «хорошо» в контексте) показали, что в письменной речи «информация целиком сконцентрирована в первой половине слова, в то время как вторая его половина оказывается избыточной», в устной же «информационно нагруженным оказывается конец слова, опирающийся на ударный слог. Начало слова [хΛр] оказывается в этом случае избыточным»[53]. Таким образом, в речевом потоке, сегментируемом на слова, семантическая нагрузка распределяется весьма неравномерно.

Специфика поэтического текста, в частности, состоит и в том, что неструктурные, свойственные речи, а не языку, элементы приобретают в нем структурный характер. В результате не все звуковые элементы стиха оказываются одинаково нагруженными семантически. Одни

из них семантически редуцируются, другие подчеркиваются, вступая в различные оппозиционные соотношения. Однако поэтическая структура не просто возводит речь в ранг языка, придавая неструктурным элементам характер структурных. Она решительно меняет соотношение степени информативности элементов внутри речи: те из них, которые в нехудожественном сообщении избыточны, в стихе могут стать семантически нагруженными. Семантически бедные элементы речи (например, конец слова в письменном тексте) в особом структурном положении (например, при появлении рифмы, которая — явление письменной поэзии и архаическому фольклору неизвестна) получают несвойственную им информационную нагруженность. Отсюда еще одна важная особенность поэзии. Поэтическая речь не является письменной, как полагали сторонники буквенной филологии. Но это и не устная речь, как считали сторонники фонетического метода. Поэтическая структура современной поэзии, в отличие от фольклора,— *отношение* устного текста к письменному, устный *на фоне* письменного. Поэтому, в частности, графическая природа текста отнюдь не безразлична для его понимания.

Проблема метрического уровня стиховой структуры

Ритмико-метрическая сторона стиха традиционно считается его важнейшим признаком: до сих пор это основная и наиболее разработанная область стиховедческих штудий.

Выше мы старались показать, что определенная — весьма значительная — доля художественного эффекта поэтической речи в том, что относится за счет ритма, но ему не принадлежит. Ритм — метр выступает в значительной мере лишь как средство сегментации текста на единицы, меньшие, чем слово.

Из сказанного не вытекает, разумеется, что метрическая структура стиха не имеет собственного значения. Однако вопрос об этом значении остается весьма затуманенным.

Говоря о значении ритма, следует разграничивать две стороны вопроса.

Первая: метр как построение данного текста в связи с определенной словесно-семантической тканью. В этом случае метр не знак, а средство построения знака. Он «режет» текст и участвует в образовании семантических оппозиций, о чем речь шла выше, то есть является средством образования той специфической смысловой структуры, которая и составляет сущность стиха.

Вторая сторона вопроса состоит в создании отвлеченных ритмических схем, которые могут быть получены в результате абстракции системы ударений и пауз. Она-то обычно и привлекает стиховедов. Подобная система тоже реальна — она существует в сознании поэта и его слушателей. Однако природа ее иная, чем это обычно полагают. И здесь мы снова в нашем изложении сталкиваемся с внетекстовыми связями.

Для того чтобы предлагаемый слушателю текст воспринимался как поэзия, то есть чтобы слушатель воспринимал все избыточное в обычной речи как смыслоразличительное и улавливал ту сложную ткань возвращений и со-противопоставлений, которая специфична поэзии (вернее, в разной степени — всякому художественному тексту), ему необходимо *знать,* что перед ним не обычная, а художественная, поэтическая речь. Он должен получить на этот счет определенный сигнал, который обусловит соответствующее восприятие.

Система подобных сигналов весьма разветвлена. На ранней стадии словесного искусства в нее войдут и специфическая обстановка исполнения (ср. табу на рассказывание сказок днем), поэтический ритуал зачинов, фантастика сюжетов, особый стиль поэтической речи и «необычное» ее произношение (декламация). Все это сигнализирует слушателю, что предлагаемый текст должен восприниматься как художественно построенный, то есть «вдвинутый» в определенную идеальную структуру и существующий лишь в отношении к ней.

Но ритм — сигнал о принадлежности воспринимаемого текста не только к «поэзии как таковой». Он проясняет не только те грани поэтической речи, которые раскрываются оппозициями «поэзия — проза» и «поэзия — нехудожественный текст».

Внетекстовым связям полностью принадлежат и семантические ассоциации, вызываемые теми или иными конкретными размерами. В силу разнообразных причин определенный размер связывается с жанром, фиксиро-

ванным кругом тем и лексики. Возникает свойственный ему в данной поэтической традиции «экспрессивный ореол» (выражение В. В. Виноградова, сходное содержание А. Н. Колмогоров вкладывает в термин «образ ритма»). Кирилл Тарановский в работе «О взаимоотношении стихотворного ритма и тематики» заключает: «Отметим, что стихотворный ритм, хотя он и лишен автономного значения, все же является носителем определенной информации, воспринимаемой вне когнетивного плана»[54].

Названная работа К. Тарановского блестяще подтверждает положение о том, что семантическое истолкование ритмики принадлежит внетекстовым отношениям. Прослеживая историю русского пятистопного хорея, автор показывает, как складывается интонационно-семантическая его характеристика (в основном под влиянием лермонтовского употребления этого стиха).

Как внутритекстовая структура, размер выполняет основную функцию — членит текст на сегменты — стихи и суб- и суперстиховые отрезки. Членение текста на отрезки, уравненные в ритмическом отношении, создает между ними отношение эквивалентности (стих эквивалентен стиху, стопа — стопе). Неповторяющиеся элементы эквивалентных частей текста (например, семантические) становятся смысловыми дифференциаторами.

Однако в тех случаях, когда на фоне метрической константы возникает возможность ритмических «фигур», ритмическое членение оказывается способным выполнять двойную функцию: уподобления семантически несходных отрезков текста (членение на эквивалентные куски) и расподобления их (членение на ритмические варианты). Возможность прибегать в пределах одной и той же метрической системы к различным ритмическим подсистемам и разная вероятность употребления каждой из них создают возможность дополнительных упорядоченностей, которые в конкретных текстовых построениях тем или иным образом семантизируются.

Множественность и взаимная пересеченность этих упорядоченностей приводит к тому, что закономерное и предсказуемое на одном уровне выступает как нарушение закономерности и снижающее предсказуемость — на другом. Так и на ритмическом уровне возникает определенная «игра» упорядоченностей, создающая возможность высокой семантической насыщенности.

Приведем один пример, заимствованный из маргинальных помет А. Н. Колмогорова на рукописи статьи Вяч. Вс. Иванова «Ритмическое строение «Баллады о цирке» Межирова». А. Н. Колмогоров приводит примеры употребления редкой «пятой формы» (в терминологии К. Тарановского — «седьмой фигуры») четырехстопного ямба и заключает: «Более свободное употребление пятой формы в современной русской поэзии, по-видимому, начато Пастернаком. В «Высокой болезни»:

И по водопроводной сети...
За железнодорожный корпус,
Под железнодорожный мост...

Здесь во всех трех стихах побочное ударение на третьем, а не на втором или четвертом слоге! Много примеров форм с безударными первой и второй стопой в пятистопном ямбе в «Спекторском» [55].

Нельзя не заметить, что здесь выбор малоупотребительной (К. Тарановский отмечал, что в русской поэзии XVIII—XIX веков эта форма практически не встречается) [56] ритмической фигуры компенсирует подчеркнутую обыденность речи. Но одновременно лексическая обыденность, «антипоэтичность» фразеологизмов «водопроводная сеть» и «железнодорожный корпус» в поэзии не обыденна, а экзотична, и редкая (поэтому — неожиданная) ритмическая фигура под влиянием лексики также получает значение «антипоэтизма», передачи средствами стиха прозаической структуры речи.

Однако ритмические варианты стихов могут в сознании поэта получать определенные самостоятельные эмоциональные характеристики, независимые от лексической «наполненности» стиха и создающие дополнительные семантические возможности. Это подтверждается наблюдаемым в черновых рукописях поэтов фактом полного изменения всей лексики стиха при сохранении в ряде случаев ритмической (порой очень редкой) фигуры.

Грамматические повторы в поэтическом тексте

Грамматическая структура текста, подобно фонологической и другим рассмотренным выше упорядоченностям, выполняет в поэтическом произведении дополни-

тельные функции, решительно не свойственные ей вне литературы. Поэт, как правило, не может изменять норм грамматической организации текста. Однако из этого не следует еще, что грамматическая структура нейтральна в своей художественной функции[57].

С одной стороны, с точки зрения слушателя, тут срабатывает презумпция полной художественной значимости текста. Слушатель склонен считать все элементы произведения искусства результатом умышленных действий поэта, поскольку знает о присутствии в них некоторого умысла, но не знает еще, в чем этот умысел состоит.

С другой — с точки зрения автора, в силу языковой избыточности, всегда имеется возможность определенного выбора между теми или иными формами грамматического выражения для адекватного семантического содержания.

Значение грамматических повторов двояко. Во-первых, возникает ощутимая дополнительная организованность текста, который оказывается пронизанным эквивалентными или антитетичными грамматическими позициями. Как ясно показал Р. О. Якобсон, изучение художественной функции грамматических категорий равнозначно в определенных отношениях игре геометрических структур в пространственных видах искусства. Если представление о том, что эстетическое в тексте монопольно закреплено за «образами», заставляет полагать, что лишь незначительный слой произведения является художественно-организованным, то раскрытие эстетической функции грамматической структуры позволяет увидеть всю толщу текста как эстетически активную. Грамматические повторы, подобно фонологическим, сближают разнородные в неорганизованном художественном тексте лексические единицы в со-противопоставленные группы, распределяя их по колонкам синонимов или антонимов.

Во-вторых, грамматические повторы выводят определенные грамматические элементы текста из состояния языковой автоматизации: они начинают привлекать внимание. А поскольку все заметное в художественном тексте неизбежно воспринимается как осмысленное, несущее определенную семантическую нагрузку, то и выделенные грамматические элементы с неизбежностью семантизируются. Приписываемая им семантика может

нести информацию об определенных отношениях, близких к реляционным связям грамматики. Так, система глагольных времен часто организует темпоральную сторону художественной картины мира, категории числа включаются в оппозиции типов «единичное, уникальное — множественное» и т. п. В этом случае между грамматической структурой текста и ее семантической интерпретацией складывается система безусловных связей иконического типа. Однако нередко имеет место и другой случай: грамматическая структура задает отношение между сегментами текста, а интерпретация этих отношений определяется ее соотнесенностью с другими подклассами общей художественной системы и ее организацией в целом.

Проиллюстрируем это положение одним примером: рассмотрим глагольные формы, встречающиеся в тексте стихотворения В. А. Жуковского на смерть Пушкина.

<А. С. Пушкин>

1. Он лежал без движенья, как будто по тяжкой работе
2. Руки свои опустив; голову тихо склоня,
3. Долго стоял я над ним, один, смотря со вниманьем
4. Мертвому прямо в глаза; были закрыты глаза,
5. Было лицо его мне так знакомо, и было заметно,
6. Что выражалось на нем — в жизни такого
7. Мы не видали на этом лице. Не горел вдохновенья
8. Пламень на нем; не сиял острый ум;
9. Нет! но какою-то мыслью, глубокой, высокою мыслью
10. Было объято оно: мнилося мне, что ему
11. В этот миг предстояло как будто какое виденье,
12. Что-то сбывалось над ним; и спросить мне хотелось: что видишь?

Построение глагольных форм в этом тексте отличается такой последовательностью, что предположить случайность здесь невозможно. Глагольные противопоставле-

ния проведены по двум линиям: «личные формы — без-
Они вводят два субъектно-объектных центра текста двумя отчетливо параллельными конструкциями личного и активного характера:

Он лежал — опустив руки.
Я стоял — склоня голову.

Они вводят два субьектно-объектных центра текста («он — я») в их со-противопоставлении (параллелизм грамматических форм выделяет семантическое различие характеристик «лежал — стоял»). Стихи 3—4 дают противопоставление: антитеза «я — он» получает параллель в оппозиции «актив — пассив».

Я
стоял, смотря в глаза —
Он
были закрыты глаза.

Стихи 5—6 дают пассив для обоих семантических центров, противостоя стихам 1—3.

«Мы не видали» в стихе 7 открывает новую группу глагольных форм (в 7—10). С одной стороны, активная форма глагола дана с отрицанием «не», а с другой — замена «я» на «мы» придает категории лица оттенок обобщенности, выступая в данном контексте как среднее между личными и безличными конструкциями. Стихи 7—10 дают антитезу:

не горел } — было объято
не сиял }

Противопоставление осуществляется по линии «актив — пассив». Но это противопоставление имеет иной характер, чем в начале стихотворения, благодаря тому, что действие в левом члене оппозиции дано с отрицанием как нереальное. Активу приписывается качество нереализованности, а пассиву — реализованности. Стихи 10—12 начинают новый отрезок, построенный на нагнетании безличных форм глагола.

«Мнилося мне» — «предстояло ему»

В паре: «Что-то сбывалось над ним»—«спросить мне хотелось» левый член формально не является безличным. Однако Жуковский воспринимал пассивную форму (в сочетании с неопределенным местоимением «что-то») как адекватную безличной, что отчетливо видно из всей конструкции этой части текста.

Заключительное «что видишь?» снова возвращает нас к активным и личным глагольным формам начала стихотворения, но с заменой оппозиции: «я — он» на «я — ты» и повествовательной интонации на вопросительную.

Таким образом, мы получаем некоторое совершенно бесспорное членение текста на сегменты, различно организованные в отношении глагольных групп. Какая же грамматическая семантика активизируется подобным членением? Вначале субъект и объект поэтического мира («я — он») наделены признаками личными и активными, затем личными и пассивными и, наконец, безличными.

Конечно, в общеязыковом употреблении, в котором использование тех или иных глагольных категорий упорядочено относительно грамматики и не упорядочено (или не обязательно упорядочено) относительно семантики (одну и ту же систему значений можно передать в пределах одного или нескольких языков различными способами), те же глагольные категории могли бы восприниматься как полностью формальные. Так, в предложении: «Было принято решение действовать энергично» — пассивная конструкция не создает значения пассивности. Иное дело в поэтическом тексте. Но и здесь мы имеем дело со вторичным явлением — семантизацией формальной структуры. Семантизация эта (ср. аналогичные факты так называемой «народной этимологии») может идти путями более общими, «естественными» для всего коллектива, пользующегося данным языком. Таково осмысление признаков грамматического рода как пола, актива — пассива как активности — пассивности и т. д. Однако в подобном вторичном осмыслении всегда присутствует и окказиональный элемент, создаваемый в данном тексте.

Упорядоченность грамматических категорий создает для них презумпцию осмысленности — мы знаем, что у них есть семантическое значение. Но каково это значение, мы узнаем лишь из конструкции данного текста.

Всегда остается известный структурный резерв и на чисто индивидуальное истолкование.

И в разбираемом нами тексте грамматическая упорядоченность семантизируется двумя способами: за счет «естественной» интерпретации категории «актив — пассив», «личные формы — безличные формы» и в связи с другими конструктивными уровнями данного текста.

Большое значение для интерпретации семантики грамматических форм имеет лексика текста.

1. Он лежал без движенья, как будто по тяжкой работе
2. Руки свои опустив; голову тихо склоня,
3. Долго стоял я над ним...

Грамматическая конструкция дает осмысление этих стихов в противопоставлении пассивным и безличным построениям. «Я» и «он» выступают здесь как два субъекта в двух параллельных предложениях. Им приписаны одинаковые с точки зрения грамматической формы предикаты (личные и активные); категория глагольного времени в стихотворении не значима, так как весь текст выдержан в одном прошедшем, за исключением последнего стиха, о котором речь будет идти особо. Однако переход к анализу на лексическом уровне позволяет сделать ряд уточнений.

«Он» и «я» не только уравниваются, но и противопоставляются. Прежде всего следует отметить своеобразный синтаксический палиндром:

1 Субъект	2 предикат	3 обстоятельство образа действия	4 деепричастный оборот
он	лежал	без движенья	руки свои опустив
4	3	2	1
голову тихо склоня	долго	стоял	я

Конструкции, в которые включены «я» и «он», не только подобны, но и зеркально противоположны. Но еще резче противопоставление на уровне семантики.

Глаголы «лежал — стоял», единые в грамматической антитезе их второй и третьей частям стихотворения, се-

мантически антонимичны. При этом антонимичность эта особого рода: из нее еще не следует с очевидностью, имеем ли мы дело с противопоставлением только положений и действий этих «я» и «он» («он лежал, а я стоял» — типа: «Кто кивер чистил весь избитый, кто штык точил, ворча сердито») или же «стоял» и «лежал» являются метонимической заменой другой антитезы: «я был жив — он был мертв». Противопоставление построено так, что оба эти, весьма различных, понимания могут иметь место. «Он» и «я» выступают как равноправные. То, что их двое, заставляет предположить равную степень одушевленности (сочетание: «нас было двое — я и труп» семантически невозможно). Состояние «лежал без движенья» сопровождается уточнением «как будто по тяжкой работе руки свои опустив». Все это подчеркивает семантику жизни в глаголе «лежал», хотя читатель не только из-за сравнительного с оттенком условности союза, «как будто», но также из посвящения покойному поэту знает о подлинном смысле противопоставления. Однако с третьего стиха двузначность резко снимается:

3. Долго стоял я над ним, *один,* смотря со вниманьем
4. *Мертвому* прямо в глаза; были закрыты глаза.

«Он» из второго субъекта, равноправного с «я», превращается в объект, выраженный местоимением в косвенном падеже: «я стоял над ним». Не случайно именно в этом месте появляется «один», а «он» превращается (из «второго») в «мертвого». Эта однонаправленность действия выражена двумя способами: 1) грамматически — антитезой: «активное действие — пассивное действие» — «я смотрел в глаза — были закрыты глаза» и 2) лексически: вместо взаимного отношения «я» и «он» в 1—2 стихах — одностороннее. «Я смотрел ему в глаза, но его глаза не смотрели на меня»: «были закрыты глаза».

Далее происходит новое уравнивание «я» и «он», но уже не как равноправно-активных, а в качестве равноправно-пассивных:

Было лицо его мне так знакомо...
Было заметно, что выражалось на нем...

При этом если в лично-активной грамматической конструкции центром действия было «я», то в безлично-пассивной «я» становится лишь созерцателем сопричастного основному действию «его». Стихи 7, 8, 9, 10 дают грамматическую антитезу: действия, выраженные глаголами в активной форме, отвергаются (они даны в отрицательной форме) — реально происходящее выражается пассивным оборотом:

Не горел вдохновенья пламень...
Не сиял острый ум...

«Горел» и «сиял» выступают в определенном плане как синонимы, выделяя общий семантический признак пламени и света, метафорически приписываемый «вдохновенью» и «уму», которые понимаются как синонимы. Не разбирая во всем объеме характера того семантического сдвига, который порождается этим вторичным синонимизмом, отметим лишь, что под влиянием грамматической антитезы *ум* и *вдохновение* воспринимаются как личностно-активные качества, блеск и яркость активной индивидуальности. Им противостоит *мысль*, которой и грамматическая структура и семантика пассивной конструкции «было объято» придают значение сверхличностного, выражающегося в человеке, но не создаваемого человеком.

Далее следует группа безличных глаголов (или структурно им приравненных форм), которые охватывают оба центра текста:

«я»	«он»
мнилось мне	предстояло ему
спросить мне хотелось	сбывалось над ним.

«Он» оказывается участником некоторого безличного и сверхличностного действия, хотя и принимает в нем участие страдательно. Семантика глаголов заставляет истолковывать эти грамматические конструкции как выражение акта приобщения.

Заключительное «что видишь?» и грамматически и семантически возвращает нас к 3—4 стихам. Там «я» смотрит «со вниманьем», а «он» — мертв, у него «закрыты глаза», и «он» не видит. Здесь «он» («ты») видит нечто, не видимое для «я».

Однако заключительный стих получает особое значение не только в силу семантической антитезы (закрытые глаза мертвого видят то, что скрыто от зрения живого), не только потому, что в силу грамматического противопоставления пассивное состояние истолковывается как причастность к подлинному действию, а активное действие — к мнимым. Не меньший смысл получает противопоставление грамматических времен: все стихотворение написано в прошедшем, а заключительное полустишие — в настоящем времени. В контексте стихотворения эта организация семантизируется как антитеза реального времени (в прошедшее включены и «я» и «он») некоторому «невремени» (в настоящее включен, приобщен ему только «он — ты»).

Так раскрытие сложной картины отношения жизни и смерти, «я» и «не-я» в стихотворении Жуковского, в значительной мере, дается через глагольную структуру текста.

Грамматические категории, как указал Р. Якобсон, выражают в поэзии реляционные значения. Именно они в значительной степени создают модель поэтического ви́дения мира, структуру субъектно-объектных отношений. Ясно, сколь ошибочно сводить специфику поэзии к «образности», отбрасывая то, *из чего* поэт конструирует свою модель мира.

Реляционные отношения выражаются всеми грамматическими классами. Весьма существенны, например, союзы:

В тревоге пестрой и бесплодной
Большого света и двора...

Рядом, в форме подчеркнутого параллелизма, поставлены два союза «и», две как будто тождественные грамматические конструкции. Однако они не тождественны, а параллельны, и сопоставление их лишь подчеркивает различие. Во втором случае «и» соединяет настолько равные члены, что даже теряет характер средства соединения. Выражение «большой свет и двор» сливается в одно фразеологическое целое, отдельные компоненты которого утрачивают самостоятельность. В первом случае союз «и» соединяет не только разнородные, но и разноплановые понятия. Утверждая их параллельность, он способствует выделению в их значениях некоего об-

щего семантического пятна — архисемы, а понятия эти, в свою очередь, поскольку явно ощущается разница между архисемой и каждым из них в отдельности, бросают на семантику союза отсвет противительного значения. Это значение отношения между понятиями «пестрый» и «бесплодный» могло бы пройти неощутимым, если бы первое «и» не было параллельно второму, в котором этот оттенок начисто отсутствует и, следовательно, выделяется в акте сопоставления.

Примеры того, что грамматические элементы приобретают в поэзии особый смысл, можно было бы привести для всех грамматических классов.

Таким образом, система грамматических отношений составляет важный уровень поэтической структуры. Вместе с тем она органически связана со всей конструкцией текста и не может быть понята вне ее.

Структурные свойства стиха на лексико-семантическом уровне

При всей важности каждого из выделяемых в художественном тексте уровней для построения целостной структуры произведения основной единицей словесного художественного построения остается слово. Все структурные слои ниже слова (организация на уровне частей слова) и выше слова (организация на уровне цепочек слов) получают значение лишь в отношении к уровню, образуемому словами естественного языка. Нарушение этого принципа в заумных текстах, равно как и необходимость «пустых слов» — единиц, заполняемых семантикой ad hoc, не опровергает этого основного положения, а, наоборот, подтверждает его, так же как явления афазии не опровергают, а подтверждают структурность языка.

Как известно, определение слова вызывает у лингвистов большие затруднения. Однако это не может заставить нас отказаться от какого-либо рабочего определения элементов этого основного уровня текста — верхней границы всех единиц парадигматической оси и нижней — синтагматической.

То, что лингвистическая наука затрудняется в определении слова, нас не должно обескураживать, посколь-

ку параллельно с этим существует и другое: всякий, пользующийся языком, убежден, что он знает, что́ такое слово. Если определять слово по признакам, проявляющимся *внутри* связанного с ним структурного уровня, то оно выступит как низшая единица синтагматического (композиционного) уровня. Если за основу брать отношение его к другим уровням, то тут вперед выдвинется семантическая нерасчлененность.

Для того чтобы понять это, сопоставим словесный текст с несловесным — картиной или балетом — и постараемся найти некий общий структурный инвариант, который манифестировался бы в литературном тексте словом, а в нелитературном — ощутимыми его коррелятами. Ясно, что в балетной сцене мы сможем говорить о композиции, имея в виду соотношение фигур и поз (мы легко выделим «имена», их действия и предикаты), но отношение величины руки к величине ноги танцора уже не будет являться элементом композиции (синтагматики) в силу нерасчленимости человеческого тела. Нечто подобное можно сказать и о живописи: пока расчленение предмета на аспекты и плоскости не входило в арсенал возможностей художника, композиция включала *размещение* изображений предметов как некоторых нерасчленимых сущностей.

Однако вычленение этого элементарного уровня композиционной структуры — не конец, а начало выяснения понятия слова в искусстве. Как мы видели, в силу постоянной для искусства игры уровней ни один из них не имеет абсолютного, всегда наперед заданного и отдельного существования, а непрерывно, оставаясь собой, перекодируется в единицы других уровней. Это приводит к тому, что слово, оставаясь словом, имеет тенденцию быть равным более мелким единицам (быть частью самого себя — каждая часть слова стремится получить самостоятельность, стать нерасчлененной единицей композиционного целого). Но одновременно слово стремится распространить свои границы, превратить весь текст в одно нерасчленимое целое — одно слово.

Одновременное функционирование всех этих структурных типов разграничения текста (основные семантические границы то переносятся внутрь слова, то выносятся к пределам текста) и создает то богатство семантической игры, которое присуще произведениям искусства.

Стихотворная форма родилась из стремления поставить различные по значению слова в максимально эквивалентное положение. Используя все виды эквивалентности: ритмической, фонологической, грамматической, синтаксической,— поэтическая структура подготавливает восприятие текста как построенного по закону взаимной эквивалентности частей даже в том случае, когда это не выражено ярко в наличной структуре (доминирует «минус-структура»).

Поэтому в поэтическом тексте, по сути дела, невозможно выделить слово как отдельную семантическую единицу. Каждая отдельная в нехудожественном языке семантическая единица в поэтическом языке выступает лишь как функтив сложной семантической функции.

«Связанность» слова в поэтическом тексте выражается в том, что слово оказывается соотнесенным с другими словами, поставленным в параллельное положение к ним. Если контекстные связи естественного языка определяются механизмом грамматического соединения слов в синтагмы, то основным механизмом поэтического языка будет параллелизм [58]. Разные слова оказываются в положении эквивалентности, благодаря чему между ними возникает сложная семантическая соотнесенность, выделение общего семантического ядра (в обычном языке не выраженного) и контрастной пары дифференцирующих семантических признаков.

Гляжу на будущность с боязнью,
Гляжу на прошлое с тоской,
И как преступник перед казнью
Ищу кругом души родной...
(Лермонтов)

В приведенном примере мы легко обнаруживаем, что слова, составляющие эти четыре стиха, оказываются во многих отношениях парно параллельными. Общий параллелизм первых двух стихов, опирающийся на анафорический повтор тождественного элемента ритмической и синтаксической конструкции («гляжу на»), выделяет две лексические пары: «будущность — прошлое» и «с боязнью — с тоской». Природа этих оппозиций различна: «будущность» и «прошлое» — антонимы, и их внутритекстовые значения близки к общеязыковым; «боязнь» и «тоска» не образуют в нехудожественном

языке лексической пары и скорее близки, чем отличны по своей внетекстовой семантике. Таким образом, акт параллелизма имеет здесь различный смысл. В паре: «будущность — прошлое» он, в основном, выделяет общее в противоположном («будущность» и «прошлое» противоположны, но, вызывая у поэта одно и то же отношение — «боязнь», «тоска» — выступают как тождественные).

В паре «боязнь» — «тоска» отдельные значения становятся оппозиционно-соотнесенными, и в близком выделяется различное.

В первом стихе намечены и другие группировки:

Гляжу на будущность   на будущность с боязнью

Сходные отношения, устанавливающиеся и между словами второго стиха, воспринимаются слушателем как семантические. Звуковой повтор здесь, однако, недостаточно резко подчеркнут, и, следовательно, смысловые отношения между этими словами выражены менее резко, чем, скажем, у Маяковского в сочетании: «Стиснул торс толп», где ярко выделены две пары («стиснул торс» и «торс толп») с отчетливо выраженным, общим для каждой группы семантическим ядром. Вместе с тем здесь подчеркнуто и фонетическое несовпадение: *тис — торс*, свидетельствующее, что в данном случае имеет место смысловое сближение, а не тождество. Любопытно, что звуковое отличие в парах «стиснул торс» и «торс толп» резче выделено, чем, в казалось бы, гораздо менее сближенном «гляжу на будущность». Таким образом, возникает необходимость не только констатировать наличие связи, но и ввести понятие ее *интенсивности*, которое будет характеризовать степень связанности элемента в структуре. Мы полагаем, что степень интенсивности поэтических связей слов относительно измерима. Для этого необходимо будет составить матрицу признаков параллелизма и учитывать количество реализованных связей. (Для упрощения вопроса, видимо, в первом приближении придется отвлечься от проблемы внетекстовых связей.)

Возвращаясь к отрывку лермонтовского текста, отметим, что если анафорическая симметрия первых двух стихов подсказывает мысль об их параллелизме, то их явная ритмическая неэквивалентность и, напротив, экви-

валентность первого и второго стихов становится признаком противопоставления.

Ритмическая эквивалентность подсказывает смысловой параллелизм первого и третьего стихов. Это подкрепляется наличием в них рифмующейся пары «боязнью — казнью», где основой для сравнения оказывается грамматический элемент (флексия), однако и корневая часть — главный носитель семантики — не полностью противопоставлена. Повторяемость фонем основы («азн») и явная семантическая близость дают основание для возникновения внутритекстовой смысловой взаимозависимости рифмующихся слов.

В третьем стихе можно обнаружить еще одно сложное семантическое построение. Логически эта строка построена как сравнение: «я как преступник». Однако образ поэта, составляющий идейный центр стихотворения, не назван в тексте. Отсутствует даже личное местоимение «я». Грамматическим носителем идеи субъекта здесь является лишь флексия первого лица единственного числа — «у» («гляжу»). Семантическая нагруженность фонемы «у», ее роль в цитированном четверостишии, определена именно грамматической функцией как роль носителя идеи субъекта. Любопытно, что в продолжении текста, одновременно с появлением личного местоимения «я», фонема «у» почти исчезает из текста. В отождествлении же «я как преступник» в пределах третьего стиха субъект не назван, но подчеркнутое ударное «у» в слове «преступник» воспринимается как слияние с субъектом. Иной характер соотношений — в четвертом стихе, в паре «ищу—души» («души» фразеологически связано с «родной», которая, в свою очередь, образует пару: «родной — с тоской»). «Ищу — души» дает перевернутый параллелизм — фонологический палиндром (типа цветаевского: «Ад? — Да»). Между «ищу» и «души» синтаксически установлены субъектно-объектные отношения, как будто разделяющие их, но фонологический параллелизм раскрывает ту систему взаимоотношений, которая поясняется эпитетом «родная», объединяющим оба синтаксических центра фразы (субъект и объект «родные»). Параллелизм, отличный и от тождества и от состояния несопоставимости, раскрывает сложную диалектику отношений поэтического «я» и «души родной». На анализе дальнейшего текста можно было бы показать сложную соотнесенность его структурно-семантических

планов—поэтического субъекта, враждебного ему мира бога, которому он бросает упрек, и готовности к «жизни иной»,— важной для Лермонтова ноты социального утопизма.

Разумеется, подобная «связанность» слов художественного текста не есть некая абсолютная величина. Характерное для восприятия текста как поэтического возникновение презумпции связанности делает и «минус-связанность» (несвязанность) структурно-активным элементом. Вместе с тем текст существует на фоне многочисленных внетекстовых связей (например, эстетического задания). Поэтому структурная простота (низкая связанность) может выступать на фоне сложной структуры внетекстовых отношений, приобретая в этой связи особую смысловую наполненность (такова типологически поэзия зрелого Пушкина, Некрасова, Твардовского). Только при отсутствии сложных внетекстовых связей ослабление структурных отношений внутри текста превращается в признак примитивности, а не простоты.

Таким образом, установление всеобщих соотнесений слов в поэтическом тексте лишает их самостоятельности, присущей им в общеязыковом тексте. Все произведение становится *знаком единого содержания*. Это проницательно почувствовал А. Потебня, высказавший (в свое время показавшееся парадоксальным, но на самом деле чрезвычайно глубокое) мнение о том, что весь текст художественного произведения является, по существу, одним словом.

Однако, несмотря на справедливость всего сказанного, в целостной структуре художественного текста именно уровень лексики является тем основным горизонтом, на котором строится все здание его семантики. Превращение слова в поэтическом тексте из единицы структуры в ее элемент не может уничтожить общеязыкового его восприятия как основной единицы соотнесения обозначаемого и обозначающего. Более того: многочисленные отношения параллелизма между словами в поэтическом тексте не только подчеркивают общее между ними, но и выделяют семантическую специфику каждого. Отсюда вытекает, что связанность слов в поэтическом тексте приводит не к стиранию, а к выделению их семантической «отдельности». Мы уже говорили о том, что ритмическая сегментация стиха приводит не к стиранию, а к обострению чувства границы слова. Приобре-

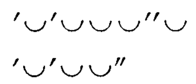
тает значение и вся грамматическая сторона слова, которая вне искусства в силу автоматизма речи стирается в сознании говорящего. Эта гораздо большая, чем в нехудожественной речи, «отдельность» поэтического слова особенно проявляется в служебных словах, имеющих в естественном языке чисто грамматическое значение. Стоит поставить в поэтическом тексте местоимение, предлог, союз или частицу в позицию, в которой она, благодаря метрическим стиховым паузам, приобрела бы «отдельность», свойственную в обычном языке значимому слову, как сейчас же у нее образуется добавочное *уже лексическое* значение, в ином тексте ей несвойственное:

...Иль *еще*
Москвич в Гарольдовом плаще
(Пушкин)

Вот,
хотите,
из правого глаза
выну
целую цветущую рощу?!
(Маяковский)

Ложи, в слезы! В набат, ярус!
Срок, исполнься! Герой, будь!
Ходит занавес — *как* — парус,
Ходит занавес — *как* — грудь.
(Цветаева)

Показательно, что стоит изменить ритмическую структуру последнего текста (берем два заключительных стиха):



на более обычную (для двух последних стихов это возможно):

Ходит занавес как парус,
Ходит занавес как грудь



и, таким образом, убрать стоящее на «как» ударение и паузу после него, чтобы необычная его смысловая многозначительность исчезла. Высокая семантичность этого «как» объясняется, в частности, тем, что оба метрических рисунка, на которые может быть наложен текст, коррелируют, образуя определенного рода оппозицию.

Итак, семантика слов естественного языка оказывается для языка художественного текста лишь сырым материалом. Втягиваясь в сверхъязыковые структуры, лексические единицы оказываются в положении своеобразных местоимений, получающих значение от *соотношения* со всей вторичной системой семантических значений. Слова, которые в системе естественного языка взаимно изолированы, попадая в структурно эквивалентные позиции, оказываются функционально синонимами или антонимами друг другу. Это раскрывает в них такие семантические дифференциаторы, которые не обнаруживаются в их смысловой структуре в системе естественного языка. Однако эта способность превращать разные слова в синонимы, а одно и то же слово в разных структурных положениях — в семантически неравное самому себе не отменяет того, что художественный текст остается текстом и на естественном языке. Именно это его двойное существование, напряженность между этими двумя семантическими системами, определяет богатство поэтических значений.

Рассмотрим стихотворение М. Цветаевой для того, чтобы проследить, как структурные повторы членят текст на взаимоэквивалентные семантические сегменты, а эти последние вступают между собой в сложные вторичные отношения. Выбор текста именно М. Цветаевой не случаен. Подобно Лермонтову, она принадлежит к поэтам с обнаженно четкой расчлененностью текста на эквивалентные куски.

Для демонстрации семантической парадигматики поэтического текста стихи ее столь же удобны, как произведения Маяковского и Пастернака — для семантической синтактики.

О слезы на глазах!
Плач гнева и любви!
О Чехия в слезах!
Испания в крови!

О черная гора,
Затмившая — весь свет!
Пора — пора — пора
Творцу вернуть билет.

Отказываюсь — быть.
В Бедламе нелюдей
Отказываюсь — жить.
С волками площадей

Отказываюсь — выть.
С акулами долин
Отказываюсь плыть —
Вниз по теченью спин.

Не надо мне ни дыр
Ушных, ни вещих глаз.
На твой безумный мир
Ответ один — отказ.

15 марта — 11 мая 1939.

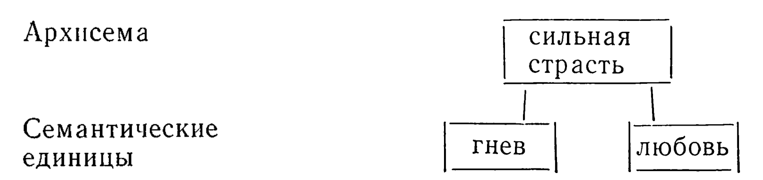
Все четыре стиха первой строфы отчетливо уравнены и одинаковой интонацией и синтаксическим и семантическим параллелизмом. Первый стих:

О слезы на глазах!

Упоминаемые здесь «слезы» пока еще не имеют для читателя никакой иной семантики, кроме общесловарной. Однако в тексте стихотворения это общесловарное значение — лишь местоимение, замена, указание на то специфическое вторичное значение, которое строится семантической структурой текста.

«Гнев» и «любовь» в общесловарном значении антонимы, но здесь они структурно уравнены (синтаксически и интонационно) [59]. Одновременное функционирование антитезы на уровне общеязыковой семантики и синонимии на уровне поэтической структуры делает активными и те признаки, которые объединяют эти два слова в архисему, и те, которые противопоставляют их как полярные. Противопоставление этих понятий заставляет воспринимать «гнев» как «антилюбовь», а «любовь» как

«антигнев», уравнивание — раскрывает в них единое содержание: «сильная страсть».



В сочетании с такой семантической группой «плач» не воспринимается как выражение пассивной эмоции: грусти, бессилия. Он не противоположен деятельности. В этом смысле между первым стихом с его еще общесловарным значением слова «слезы» и вторым неизбежно возникает семантическое напряжение, которое усложняется соотнесенностью с двумя последними стихами.

«Чехия» и «Испания» синонимичны как два героических символа антифашистской борьбы (сходство и разница судеб Испании и Чехословакии в 1939 году были настолько злободневной темой, что простое упоминание их рядом сразу же обнажало целую систему семантических со-противопоставлений. Одновременно возникала цепь антитез — от кровавого удушения свободы до «украденной битвы», включая и географическую противопоставленность).

Роль географических названий в поэтическом тексте — особая тема. Интересно в этом смысле высказывание Хемингуэя об отношении к географическим терминам во время первой мировой войны: «Было много таких слов, которые уже противно было слушать, и в конце концов только названия мест сохранили достоинство. Некоторые номера тоже сохранили его, и некоторые даты, и только их и названия мест можно было еще произносить с каким-то значением. Абстрактные слова, такие, как «слава, подвиг, доблесть» или «святыня» были непристойны рядом с конкретными названиями деревень, номерами дорог, названиями рек, номерами полков и датами»[60]. Функция таких географических названий, как «высота с отметкой 101» или «высота Безымянная», в речи военного времени соприкасается не только с термином научного языка, но и окказиональным словом в поэзии. Это словно, лишенное внеконтекстного значения и получающее его от данной ситуации. Такое слово может

сделаться «главным словом» ситуации и мгновенно потерять всякое значение.

С другой стороны, соположение географически далеких имен в тексте производит тот же эффект, что и «сопряжение далековатых идей»:

От потрясенного Кремля
До стен недвижного Китая...

(Пушкин)

В этой цитате — не только антиномия «потрясенный — неподвижный», но и пространственное противопоставление «очень близкий, свой» — «очень далекий, чужой». Эффект уравнивания крайних точек пространства однотипен риторическому уравниванию далеких понятий. Это делает географию в поэзии (особенно сопоставление географически отдаленных пунктов) чаще всего признаком высокого стиля. Показательно, что Вяземский, охарактеризовавший стиль пушкинских «Клеветников России» как «географическую фанфаронаду», увидал в ней не только политический, но и поэтический анахронизм, образец одического стиля XVIII века.

Смысл сближения географически далеких понятий как своеобразной метафоры имеет и противопоставление «Испании» и «Чехии» в стихах Цветаевой. Одновременно возникают оппозиции:

«кровь — слезы»

(слезы и кровь не только противопоставлены, но и уравнены).

«Чехия — слезы»
«Испания — кровь»

Первые два стиха и третий — четвертый взаимно сопротивопоставлены (это подчеркнуто параллелизмом анафорического «о»). Первые два говорят о поэте, последние — об окружающем его мире. И с этим миром — миром жертв — поэта связывает единство чувств.

Вторая строфа параллельна первой по структурной схеме «поэт — мир»[61]. Однако решение здесь совершенно иное. Если в уравнивании Испании и Чехии подчерки-

вается не конкретно-географическое, а политико-символическое содержание, то в антитезе:

Чехия } весь свет
Испания }

левый член выступает как географически-конкретный, а правый — как предельно обобщенный, причем обобщенность эта — пространственная (свет = мир). Зато в оппозиции:

черная } свет
затмившая }

он уже раскрывается, как несущий световую семантику [62]. Антитеза:

гора, затмившая — свет

придает «свету» новый семантический признак — включает его в некоторую пространственную ограниченность, за пределами которой — «не свет», типа «не весь в окошке белый свет» (Твардовский). Кроме того, этот стих вводит некоторую характеристику поэтического субъекта, его пространственной точки зрения: *черная* гора находится между поэтом и светом (световой признак) и черная *гора* находится между поэтом и *всем* светом (пространственный признак).

Фонологическое сближение: *гора — пора* включает семантику «горы» в совершенно не свойственный ей ряд временных явлений и придает «затмившей» горе (в сочетании с семантизацией приставки «за») признак действия, развивающегося во времени и пространстве,— *наползания.*

Троекратное повторение «пора» при полном словарном лексико-семантическом совпадении слов раскрывает единственный дифференциатор — интонацию. А зафиксированная таким образом интонация позволяет включать в значение слова не присущий ему в естественном языке модальный признак категоричности, энергии утверждения, который не только введен, но и количественно градуирован по восходящей линии.

Творцу вернуть билет

Стих представляет собой двойную цитату, и семантика его раскрывается из внетекстовых связей. В первую оче-

редь Цветаева, конечно, имеет в виду слова Ивана Карамазова: «Да и слишком дорого оценили гармонию, не по карману нашему вовсе столько платить за вход. А потому свой билет на вход спешу возвратить обратно <...>. Не бога я не принимаю, Алеша, а только билет Ему почтительнейше возвращаю» [63].

Но слова Ивана Карамазова — вольная переделка знаменитого места из письма Белинского к Боткину от 1 марта 1841 года: «Благодарю покорно, Егор Федорович, — кланяюсь вашему философскому колпаку; но со всем подобающим вашему философскому филистерству уважением честь имею донести вам, что если бы мне и удалось влезть на верхнюю ступень лествицы развития,—я и там попросил бы вас отдать мне отчет во всех жертвах условий жизни и истории, во всех жертвах случайностей, суеверия, инквизиции, Филиппа II и пр., и пр.: иначе я с верхней ступени бросаюсь вниз головою» [64].

Сопоставление стиха Цветаевой с ее источниками убеждает нас не только в совпадении, но и в знаменательном расхождении мысли.

Следующие две строфы, связанные единством значений, анафорическим началом «отказываюсь» и параллелизмом синтаксических структур, построены как трансформации первого — и центрального — стиха:

Отказываюсь — быть.

И лексическое и грамматическое (инфинитив) значение слова «быть» подчеркивает признак универсальности. Слово «быть» в своей семантической обобщенности и всеобщности становится почти местоимением: оно заменяет *все* глаголы существования и деятельности. Антитеза первого лица «отказываюсь» и инфинитива «быть» дает наиболее общую формулу отношения «я и мир» [65].

Однако это не просто отказ от мира, а отказ от мира, в котором торжествует фашизм. Поэтому «быть», оставаясь обобщенно-философским, развертывается во все более конкретную и распространенную цепь значений

отказываюсь — быть:

В Бедламе нелюдей — *жить*
С волками площадей — *выть*

С акулами равнин — *плыть* —
Вниз — по теченью спин.

Вся эта цепь синонимов (вертикальный столбец) раскрывает общность и специфику смысловых ступеней. «Бедлам» — мир сумасшедший и нечеловеческий, а отказ «жить» в нем — простая невозможность существовать в этом мире.

Следующий синонимический ряд дает гораздо более конкретную в социальном смысле характеристику окружения действия. «Волки площадей» — сочетание этих лексических единиц активизирует признаки хищности и улицы. Но глагольный инфинитив находится уже в ином отношении к этой группе (ср. внетекстовое «с волками жить — по-волчьи выть») — это не простое соприсутствие, а соучастие. Теперь «быть» уже означает *уподобляться* волкам. «Быть» последовательно уравнивается с «жить в Бедламе нелюдей» (выделяется признак пассивного сосуществования), «выть с волками площадей» (выделяется признак совместного действия) и *«плыть* с акулами долин» *«вниз* по теченью спин» (выделяется признак повиновения). При этом происходит последовательное распространение характеристики места и обстоятельств действия. В первом случае она выражена пустой клеткой — «быть» не имеет относящихся к нему слов, затем следуют обстоятельственные группы по два слова (не считая предлогов) и, наконец, группа в четыре слова.

Эквивалентными оказываются не только глаголы «быть — жить — выть — плыть», но и обстоятельственные группы: «Бедлам нелюдей — волки площадей — акулы долин... вниз по теченью спин». Однако эквивалентность не только подчеркивает семантическое равенство («нелюди — волки — акулы» воспринимается как синонимический ряд), но и выделяет различие. «Бедлам нелюдей» в сопоставлении с «волками площадей» выделяет ряд семантических дифференциаций:

мир безумный — мир хищный
нелюди — антилюди.

Не случайно в первом случае мы имеем дело с обстоятельством *места,* а во втором—*образа действия.* Вторая группа выделяет семантику злой активности. Синоними-

ческий повтор «волки площадей—акулы долин» выделяет новую архисему «хищники городов и сел», а в зримом плане метафоры — то, что общего у акулы и волка — *зубы* (произведенный нами на ряде семинарских занятий в Тартуском университете опрос: «Как вы зрительно представляете этот образ?»—в 80 процентах случаев подтвердил возникновение ассоциации с зубами).

Но далее выделяется дифференцирующая группа: рядом с акулами появляется «теченье спин», вниз по которому автор отказывается плыть. Если прежде отказ означал нежелание быть волком среди волков, то тут — течением, по которому плывут акулы, *безликостью* (теченье *спин),* поощряющей хищную активность. Но, поскольку все эти характеристики уравнены с универсальным «быть», создается модель мира, не дающая никаких иных возможностей бытия.

Это делает все четыре повтора «отказываюсь — отказываюсь — отказываюсь — отказываюсь» взаимно неравными. Они отличаются по объему (количественному и качественному) отказа: первое можно сравнить с обобщающим словом при перечислении, а остальные — с самим перечислением (по схеме «все: и то, и то, и то»).

Текст членится и на более крупные сегменты, коснуться которых необходимо для понимания семантики последнего слова стихотворения — «отказ».

Первые две строфы дают противопоставление «поэт—мир». Но противопоставление это дано с какой-то третьей, объективной, точки зрения, наблюдающей оба смысловых центра извне. Не случайно старательное уклонение от личных форм глагола, равно как и наличие вообще безглагольных односоставных синтаксических структур.

В двух последующих строфах появляется структурно выраженное «я» в качестве семантического центра текста. Правда, оно дано не в форме личного местоимения, а глаголом первого лица. Тем самым сохраняется градационный резерв для еще большей степени выраженности первого лица. Но понять, что такое «я» этого текста, можно только проследив, что́ ему противопоставляется.

В первом отрезке даются в одном ряду относительно точки зрения повествования «слезы на глазах (субъект) — мир — Творец». Вторые два построены на противопоставлении «я» — «мир». Творец не упоминается.

Заключительная последняя строфа все сводит к основной антитезе «я — Творец». Последний полностью отождествлен с миром. Характерно введение диалогической формы «я — ты». Однако, строя парадигму понятия «я», противопоставленного ему «ты», а также структуры их отношений, мы можем сделать любопытные наблюдения над семантикой этих композиционных центров текста. Если до сих пор мы наблюдали нарастание выраженности «я» и противопоставленности его миру, то теперь происходит его расслоение. В «я» выделяется некоторая сторона, которая связывается с чувством, материальностью. То, что слух и зрение здесь только метонимия, вытекает из уравнивания противоположных стилевых характеристик: грубого «дыры ушные» и высокого «вещие глаза». Конечно, речь идет не о том, что слух принадлежит к более низкой сфере, чем зрение. Смысл иной: «От высокого до низкого, от слуха до зрения — *все,* что во мне служит окном в мир, мне не нужно». То, что во *мне* что-то может быть *мне* не нужно, свидетельствует о раздвоении этого «я». Одна часть его отождествляется с той парадигмой, в которую творец, его безумный мир, мое зрение и слух, сама я как часть мира входят в качестве манифестирующих форм. Другая — составляет вторую парадигму, которая определяется негативно, через отказы, как противопоставление свойствам первой.

Но если материальная природа «я» вводит этот образ в мир Творца, то и отказ — самоуничтожение — приобретает характер не только богоборчества, но и богоубийства. Именно это делает анализируемый текст одним из самых резких осуждений бога человеком в русской поэзии и придает особую семантическую весомость заключительному стиху:

Ответ один — отказ.

Аллитерация и изометричность уравнивают все три слова, превращая их как бы в одно слово с комплексным значением возражения миру и богу, единственности (наличие каких-либо иных возможностей исключается) и полной негативности. Индивидуальное проявляется с наибольшей полнотой в несуществовании.

Как мы имели возможность убедиться, вся сложность антифашистской и богоборческой мысли Цветаевой реализуется лишь через структуру текста, и в первую оче-

редь (в данном случае) через систему лексико-семантических эквивалентностей, образующих сверхъязыковые лексико-семантические парадигмы.

Стих как мелодическое единство

В стиховедческих исследованиях неоднократно указывалось, что стих — основная элементарная единица поэтической речи. При этом давно уже было замечено, что найти четкое определение признаков этой единицы затруднительно. Характеристика его как некоей ритмической константы противоречит хорошо известным фактам из истории вольных и свободных размеров. Широко распространенные в русской басне, комедии, а иногда и поэме («Душенька» И. Богдановича) XVIII — начала XIX века вольные ямбические размеры решительно уклонялись от деления текста на ритмически константные (равностопные) единицы:

И сам
Летит трубить свою победу по лесам.
(Крылов)

Аналогичные примеры можно привести и из области свободного стиха XX века и некоторых других разновидностей поэзии. Наличие или отсутствие рифмы также не является в этом случае показателем, так как можно привести многочисленные примеры и белого поэтического текста, не подлежащего делению на изометрические единицы на уровне стиха (например, цикл «Nordsee» Гейне). Хорошо известное явление enjambement не дает связать понятие стиха с синтаксической или интонационной константой. Таким образом, наличие в стихе определенного изоритмизма, изотоничности и синтаксической соизмеримости скорее представляет собой определенный обычай, распространенный весьма широко, чем закон, нарушение которого лишает стих права именоваться подобным образом.

Перебрав все возможности, исследователь с изумлением обнаруживает, что чуть ли не единственным безусловным признаком стиха является его графическая фор-

ма. И все же трудно принять этот вывод без внутреннего сопротивления не только потому, что существует такое в общем нетипичное для современного бытования поэзии явление, как слуховое ее восприятие вне какого-либо соотнесения с графическим текстом, но и в силу явно внешнего, формального характера этого признака.

Сущность явления в другом. Стих — это единица ритмико-синтаксического и интонационного членения поэтического текста. Это, казалось бы, весьма тривиальное и не содержащее ничего нового определение подразумевает, что восприятие отдельного отрезка текста как стиха *априорно*, оно должно *предшествовать* выделению конкретных «признаков» стиха. В сознании автора и аудитории должно уже существовать, во-первых, представление о поэзии и, во-вторых, взаимосогласованная система сигналов, заставляющих и передающего и воспринимающего настроиться на ту форму связи, которая называется поэзией. В качестве сигналов могут выступать графическая форма текста, декламационные интонации, ряд признаков, вплоть до позы говорящего, названия произведения или даже определенная несловесная ситуация (например, мы пришли на вечер стихов и знаем, что подымающийся на эстраду человек — поэт).

Таким образом, представление о том, что воспринимаемый нами текст — поэзия и что, следовательно, он распадается на стихи,— первично, а деление его на конкретные стихотворные строки — вторично. Именно в силу *презумпции* членения поэтического текста на стихи мы начинаем искать в тексте определенный стиховой изометризм, переживая отсутствие какого-либо из его признаков как «минус-наличие», не колеблющее самой системы. Так, в частности, если отрезки текста ощущаются как стихи, то отсутствие синтаксического изометризма (enjambement) принимается за отклонение от определенного принципа, то есть за подтверждение самого этого принципа (совершенно очевидно, что при отсутствии представления о синтаксическом изометризме стихов не может идти речи о художественной значимости enjambement).

Поэтому облигаторность тех или иных признаков стиха в той или иной художественной системе оказывается явлением более частным и вторичным по отношению к презумпции о делении поэтического текста на стихи. При этом, конечно, следует различать признаки стиха

как структурного явления и сигналы, подаваемые аудитории о поэтической природе текста (например, графика стиха). Правда, признак стиха может быть вместе с тем и сигналом подобного рода. Такова, например, особая поэтическая интонация декламации, которая, являясь для определенных систем поэзии существенным признаком стиха (интонация свидетельствует о стиховой границе), служит и сигналом о том, что текст следует воспринимать как поэзию.

На роль интонации первыми в советском стиховедении обратили внимание Б. М. Эйхенбаум и В. М. Жирмунский в работах о мелодике русского стиха. При этом Эйхенбаум отказался от рассмотрения интонации и мелодики, возникающих в результате ритмической конструкции текста, сосредоточив внимание на интонационной стороне синтаксических фигур. Хотя в статье «Мелодика стиха» (1921) Б. М. Эйхенбаум говорит, что «мелодизация», «особый лирический напев», возникает «на основе ритмико-синтаксического строя»[66], но в своей книге, посвященной этому же вопросу, он не останавливается на вопросах ритмики и соответственно формулирует свой основной тезис так: «Я разумею под мелодикой только интонационную систему, то есть сочетание определенных интонационных фигур, реализованное в синтаксисе»[67].

Иначе решает вопрос Л. И. Тимофеев, уделяющий интонации особое внимание и склонный видеть в ней один из решающих элементов стиховой структуры. Он находит в мелодике эмфатическое, эмоциональное начало, отличающее, по его убеждению, стихи от прозы[68].

Весьма плодотворно решается вопрос в работе Б. В. Томашевского «К истории русской рифмы». Здесь мы находим стремление связать мелодику с нормами декламации, а эти последние, в свою очередь,— с общим историческим движением литературы. Все эти точки зрения нам необходимо учесть, оценивая роль интонации в стихе.

Прежде всего вопрос об интонации следует расчленить на два.

Первый: интонационный строй, присущий *поэзии вообще* и — более узко — ее отдельным классам (например: все, написанное четырехстопным ямбом, характеризуется некоей типовой интонацией) и жанрам.

Второй: роль в поэзии интонаций, присущих определенным синтаксическим структурам (вопрос, рассмотрен-

ный Б. М. Эйхенбаумом и несколько ранее и в иной плоскости В. М. Жирмунским в книге «Композиция лирического стихотворения»).

Разберем сначала первый случай в обеих его разновидностях. Как отметил в свое время с большой тонкостью Б. В. Томашевский, «интонация стиха» (в таком значении этого термина, дополнительной величиной к которому будет «интонация нестиха»), не есть величина, неизменная на всем протяжении существования русской поэзии. Она исторична, то есть, входя в связи с изменениями историко-социальных условий и мировоззренческих структур в разные оппозиционные пары, получает различный смысл.

Первоначальный этап русской поэзии был связан с синкретизмом слов и музыки. Речь идет не только об устной народной поэзии, но и о псалмах, бесспорно, входивших в сознание культурного человека русского средневековья именно как поэзия. Псалмы же жили в художественном сознании древнерусской литературной аудитории не в сочетании с той особой риторической интонацией, которая была присуща церковной ораторской прозе, не с той специфической, нарочито монотонной и вместе с тем резко отличной от обычной речевой интонацией, которой читались жития, послания и другие жанры церковной прозы[69], а в неразрывном синкретизме с речитативным распевом; этот распев и заставлял воспринимать псалмы как *непрозу*. Таким образом, в момент возникновения русская силлабическая поэзия воспринималась как величина, дополнительная к двум различным понятиям. Это была не проза, с одной стороны, и не псалтырная поэзия — с другой.

Своеобразный структурный модус порождал и особую декламацию, которая должна была быть не равна ни интонационной системе «чтений» — русской средневековой прозы, ни речитативному распеву псалмов (само собой разумеется, все эти системы входили в одну общую интонационную категорию, противопоставленную интонациям «обычной» русской речи, что соответствовало антитезе «словесное искусство — словесное неискусство»). Так возник особый, резко подчеркнутый в своей декламационности метод чтения стихов, который был, как отметил Б. В. Томашевский, присущ русскому силлабизму. Им достигалось прежде всего свойственное стиху как таковому разделение неделимого — членение слова на

части, в смысловом отношении эквивалентные целому. Происходило это потому, что пауза между слогами внутри слова была равна по длительности паузе между словами. Другой эффект заключался в возникновении специфической интонации, которая включала в себя высокую торжественность, поскольку была перенасыщена ударениями (все слоги ударные), а внеграмматическое ударение в русском языке воспринимается обычно как ударение логическое — показатель смысловой значимости. В то же время этой декламации свойственна была и напевность, необычная для иных стилей звучащей речи, так как необходимость произносить все слоги как ударные заставляла протягивать каждый из них. В результате создавалась произносительная мелодика, имевшая очевидный знаковый смысл — смысл сигнала, уведомлявшего о принадлежности текста к определенной структурной категории.

Если рассматривать декламацию, пение (музыкальный мотив или речитатив + слова) и интонации обычной, нехудожественной речи, как два полюса, то переход к экспираторно-напевной декламации силлабических стихов был шагом от первого ко второму. Поэтому не следует забывать, что эта кажущаяся нам верхом искусственности декламация современниками ощущалась как стилистическое «упрощение». То, что знаком принадлежности к искусству стала манера декламации, более обыденная, чем церковное пение, отражало новое представление об искусстве как явлении, в меньшей, чем прежде, степени противопоставленном действительности. Это было связано с отделением «высокой» культуры от церкви.

Новый этап в истории и мелодике русского стиха был связан с переходом к силлабо-тонической системе Тредиаковского — Ломоносова. Искусственный тонизм всех слогов был снят. Слова в стихе получили свое естественное грамматическое ударение[70]. Это еще больше отдалило интонацию стиха от музыкально-речитативного полюса и, в наложении на привычный фон силлабической манеры декламации, опять-таки воспринималось как упрощение.

Однако мелодика должна была не только приближаться к полюсу разговорной интонации, но и отгораживаться от него. Эту функцию начали выполнять двоякие средства.

Во-первых, построение поэзии (собственно, не поэзии в целом, а оды — того жанра, который представлялся тогда ведущим и определял во многом лицо поэзии в целом) осуществлялось по законам ораторского жанра [71]. Это определило и специфику синтаксиса («фигур») и, следовательно, появление особых риторических интонаций, которые начали восприниматься как специфически поэтические. Конечно, в поэзии существовала в эту пору и нериторическая интонация (например, элегии), но она воспринималась как «пониженная», то есть *в отношении* к одической как *к норме*. Вспомним описание поэтической интонации XVIII века человеком другой эпохи — И. С. Тургеневым, герой которого, Пунин, «не читал, он выкрикивал их (стихи.—*Ю. Л.*) торжественно, заливчато, закатисто, в нос, как опьянелый, как исступленный, как Пифия!» И далее: «Пунин произнес эти стихи размеренным, певучим голосом и на «о», как и следует читать стихи» [72]. Вспомним, что «оканье» входило в XVIII веке в произносительные нормы высокого штиля.

Во-вторых, установился определенный, очень константный, для каждого размера свой тип интонации, поддерживавшийся тем, что ритмическая единица — стих — и синтагма строго совпадали: поэзия русского XVIII века избегала enjambement. Поэтому ритмический изометризм стиха поддерживается изометризмом интонации. Интонация разных форм ритмической речи (например, интонация четырехстопного ямба, пятистопного хорея и т. д.) производит впечатление полной автономии от лексики слов, составляющих стих, то есть автономии от семантики стиха. Наивные попытки семантизировать интонации ямба и хорея, проявившиеся, например, в споре между Ломоносовым и Тредиаковским, способны убедить, скорее, в обратном. И действительно, мнение о том, что семантика стиха и интонации ритмической структуры представляют собой не пересекающиеся и не соотнесенные сферы, весьма распространено. Между тем оба эти взгляда вызывают возражения.

Исходной точкой для рассмотрения соотношения ритмической интонации и семантики стиха должно быть убеждение, что этот ритмико-интонационный строй представляет не самостоятельную структуру, а элемент, входящий в ряд частных подструктур, которые, взаимодействуя, образуют единую систему текста, называемую стихотворением и представляющую собой знак опреде-

ленного содержания и модель определенной действительности.

Интонационная константа стиха, во-первых, наряду с ритмической усиливает представление о взаимной соотнесенности стихов, что в искусстве неизбежно начинает восприниматься как соотнесенность их содержания:

Вам от души желаю я,
Друзья, всего хорошего.
А все хорошее, друзья,
Дается нам недешево!
(С. Маршак)

Если отвлечься от связей, которые образуются за счет рифмы, то можно отметить, что именно и ритмический и интонационный изометризм второго и четвертого стихов заставляет нас воспринимать их понятийные центры: «всего хорошего» и «недешево» — как семантический параллелизм.

Во-вторых, константная интонация стиха неизбежно соотносится с логическими интонациями текста. Она выступает в своей монотонности как фон, на котором отчетливее выделяются синтактико-интонационные различия предложений как «основание для сравнения», как общий элемент различных смысловых интонаций. Например, противительная семантика двух последних стихов из цитированного отрывка Маршака, непосредственным носителем которой является союз «а», резко подчеркивает ритмико-интонационное родство этих стихов, а также своеобразный лексический палиндром во второй и третьей строке. Вместе с тем, если бы лексика второго и третьего стихов была не совпадающей и переставленной, а просто различной, противительная интонация не была бы так отчетливо значима.

Из представления о том, что нереализация элемента структуры есть отрицательная его реализация, вытекает, что по существу функционально однотипны два возможных чтения стихов. Можно подчеркнуть смысловую интонацию, читать «выразительно». В этом случае интонационная кривая «выразительного» (логического) чтения и ритмическая константа будут выступать взаимосоотнесенно, как контрастная пара. Возможно, однако, и иное чтение, подчеркнуто «монотонное», в котором выделяется мелодика самого ритма. Именно так часто читают стихи

сами поэты. Это наблюдение сделал еще Б. М. Эйхенбаум, писавший: «Характерно, что большинство свидетельств о чтении самих поэтов особенно подчеркивают его монотонно-напевную форму»[73]. Известна монотонность и особая приглушенность голоса, которая была присуща декламаторской манере Блока. Естественно, что такая манера читать присуща стиху без enjambements, в котором самостоятельность ритмических интонаций выражена особенно резко. Однако распространенное представление о том, что в этом случае мы имеем дело с «чистой музыкальностью», оторванной от значения, в высшей мере ошибочно. Дело в том, что при подобном чтении смысловая интонация выступает как нереализованный, но структурно ощутимый элемент — «минус-прием». Читатель, воспринимающий значение стиха, ощущает и определенные — возможные, но нереализованные — смысловые интонации. Стихи в этом плане тоже отличны от обычной речи, где существует лишь одна возможная интонация — смысловая, не имеющая альтернативы. В стихе же смысловую интонацию всегда можно заменить парно с ней соотнесенной ритмической и тем резче ее выделить. Следовательно, «монотонное» чтение в поэзии лишь подчеркивает семантику. На фоне ритмической интонации смысловая выступает как нарушение ожидания, и обратно. Оба эти вида интонации образуют коррелирующую оппозицию.

Следует обратить внимание еще на одно обстоятельство. Сама ритмическая интонация есть результат нейтрализации оппозиции интонаций метра и ритма. Следовательно, и здесь возникает добавочная по отношению к обычной речи смысловая нагруженность. Замечательное свидетельство понимания декламатором соотнесенности двух возможных «мотивов» стиха — смысловой и ритмической интонаций — находим в письме близкого друга А. А. Блока Е. П. Иванова: «Оказывается, я не совсем разучился читать стихи. Только *распев весь внутрь убрал,* и получается лучше. Мотив скрыт паузами. Это очень сближает с чтением самого Блока»[74].

Как известно, историческое развитие интонационной структуры русской поэзии не ограничилось переходом к силлабо-тонике. Картина усложнилась возможностью замены ямбических и хореических стоп пиррихиями. Это создало возможность появления альтернативных пар: реальная ритмическая интонация с пиррихием в опреде-

ленной стопе и выполняющая роль стопы типовая метрическая интонация[75]. А поскольку наличие *или отсутствие* ударения там, где оно ожидается по интонационной инерции, воспринимается как логическое ударение, смысловая выделенность — вариативность русских ямбов и хореев — открывает огромное богатство смысловых акцентов. Следует напомнить, что это возможно только потому, что пиррихированная и типовая интонации существуют соотнесенно.

Конкретные вопросы, возникающие в связи с вариациями типовых ритмических и интонационных систем русского ямба и хорея, неоднократно и тщательно изучались А. Белым, В. Брюсовым, Б. В. Томашевским, Г. Шенгели, С. М. Бонди, Л. И. Тимофеевым, Г. О. Винокуром, М. Штокмаром, а в настоящее время К. Ф. Тарановским, А. Н. Колмогоровым и А. М. Кондратовым. Хотелось бы лишь подчеркнуть, что любое изучение этих систем вне реально противопоставленных им в стиховой структуре альтернатив, вне проблемы фона, вне реализуемых и потенциальных интонаций и ударений лишает нас возможности рассмотреть всю проблему в связи с вопросами содержательной интерпретации стихотворных текстов, что в значительной мере снижает степень научного интереса.

Новое резкое изменение интонационной системы русского стиха произошло в связи с общей «прозаизацией» его, начавшейся с 1830-х годов — периода становления реализма. С этого времени образовался тот интонационный строй, который Б. М. Эйхенбаум определил как «говорной». Элементами создания подобной интонации в основном были различного типа «отказы»: отказ от особого размеренного и обильно уснащенного вопросительно-восклицательными конструкциями «поэтического» синтаксиса, отказ от особой «поэтической» лексики (новая прозаическая потребовала и иной декламации) и изменение мелодической интонации в результате узаконения enjambement — нарушения соответствия ритмической и синтаксической единиц. В результате изменилось само понятие стиха. Уже из того, что в определении элементов «говорной» интонации столько раз пришлось употребить слово «отказ», следует, что сама по себе она не составляет чего-то отдельного, а возникает на фоне «напевной» как коррелирующая с ней контрастная система.

Развивая эту же мысль, следует указать, что следующий шаг в истории русского стиха — переход к интонациям тонического стиха Маяковского, представляющего собой нарушение норм русской ритмики XIX века,— художественно мог существовать лишь на фоне представления об обязательности этих норм. Вне фонового ощущения силлабо-тонической ритмики невозможно и семантическое насыщение тонической системы.

Стих как семантическое единство

Хотя мы уже говорили, что знаком, «словом» в искусстве является все произведение в целом, это не снимает того, что отдельные элементы целого обладают разной степенью самостоятельности. Можно сформулировать некое общее положение: чем крупнее, чем к более высокому уровню относится элемент структуры, тем большей относительной самостоятельностью в ней он отличается.

Стих в специфически-поэтической структуре находится на уровне, начиная с которого семантическая независимость отдельных элементов делается ощутимой. Стих — не только ритмико-интонационное, но и смысловое единство. В силу особой иконической природы знака в искусстве пространственная соотнесенность элементов структуры значима, она непосредственно связывается с содержанием. В результате связанность слов стиха значительно выше, чем в такой же точно по размеру синтаксической единице вне стиховой культуры. В известном смысле (понимая, что речь идет скорее о метафоре, чем о точном определении) стих можно приравнять лингвистическому понятию слова. Составляющие его слова теряют самостоятельность — они входят в состав сложного семантического целого на правах «корней» (смысловая доминанта стиха) или «окрашивающих» элементов, которые можно метафорически уподобить суффиксам, префиксам и инфиксам. Возможны два или несколько семантических центров (случай, аналогичный сложным словам).

Однако на этом параллель между стихом и словом заканчивается. Интеграция смысловых элементов стиха

в единое целое протекает по сложным законам, в значительной степени отличающимся от принципов соединения частей слова в слово.

Прежде всего следует указать на то, что слово представляет собой постоянный для данного языка знак с твердо фиксированной формой обозначающего и определенным семантическим наполнением. Вместе с тем слово составлено из элементов, также постоянных, имеющих определенное грамматическое и лексическое значение и могущих быть перечисленными в сравнительно не очень обширном списке. Обычные словари и грамматики их и дают. Сравнивая стих со словом, следует помнить, что это «слово» — всегда окказиональное.

Возможность уподобления стиха в языке поэзии слову в естественном языке связана с тем, что языковое деление единиц на значимые (лексические) и реляционные (синтагматические) в поэзии оказывается отнюдь не безусловным. Чисто реляционные единицы языка, как уже говорилось, могут приобретать в поэзии лексическое значение. Приведем элементарный пример:

Уделу свое*м*у и *м*ы покорны буде*м*,
*М*ятежные *м*ечты с*м*ири*м* иль позабуде*м*.
(Баратынский)

Второй стих распадается на контрастные по семантике полустишия («мятежные мечты» «смирим иль позабудем»). Противопоставленные и по общесловарному значению «мятеж» и «смирение» тем более контрастны, что основой для их сопротивопоставления служит одна и та же фонема — «м». При этом играющие чисто реляционную роль в обычном языке глагольные окончания «смири*м*», «позабуд*ем*» в стихе становятся равноценными нагруженному лексическим значением корневому «м» в первом из этих слов[76]. Флексии благодаря повтору на уровне фонем получают семантику корня, распространяя ее на все второе полустишие и вместе контрастируя с первой половиной стиха:

У них не кисти,
А кистени.
Семь городов, антихристы,
Задумали они.
(А. Вознесенский)

Не кисти,
А кистени —

(в произношении «Н и к и с т и, а к и с т и н и»). Реляционный элемент — падежное окончание «к и с т *и*» — в «к *и* с т и н *и*» становится корневым, а отрицательная частица превращается в падежное окончание. *Звуковое совпадение* реляционных и «вещественных» элементов становится *семантическим соотношением.*

Как видим, в стихе служебные — реляционные, выполняющие грамматико-синтаксические функции — слова и части слов семантизируются.

Правила соединения семантических элементов в целое — лингвистическое слово или стих — весьма отличны. В первом случае мы имеем узуальные элементы с наперед заданными значениями, во втором — окказиональные с возникающим в данном тексте значением. Поэтому в первом случае частым будет механическое суммирование смыслов, а во втором — сложное построение семантической модели, образуемой отношением соединения семантических полей элементов к их пересечению.

Сказанное, конечно, не отменяет того, что стих продолжает восприниматься и в своем основном, общеязыковом значении как предложение или его часть, поскольку вообще наличие сверхлингвистической структуры не только не отменяет восприятия поэзии и как обычной речи, но, напротив, подразумевает его. Эстетический эффект достигается наличием обеих систем восприятия, их соотнесенностью. Естественно, что утрата восприятия поэзии как элементарного речевого акта (то есть элементарная языковая непонятность стиха) разрушит и восприятие собственно поэтической структуры[77]. Поэтому стих, чаще всего содержащий отчетливую синтагму, бесспорно, сохраняет все различия, которые отделяют синтаксическую единицу от слова. Интеграция смыслов, возникновение новых значений происходит не на уровне языковой, а на уровне стиховой, сверхъязыковой структуры.

Семантический центр стиха также определяется иначе, чем корень в слове. Можно говорить о ритмическом центре стиха, который чаще всего тяготеет к рифме. Он соотносится со смысловым центром фразы, который дан в речевой материи стиха. Несовпадение этих центров приводит к явлению, аналогичному enjambement, и служит дополнительным источником «игры смыслов» в поэзии.

Наконец, существенное отличие стиха от слова состоит в том, что слово может существовать отдельно, вне предложения. Стих в современном поэтическом сознании не существует вне соотнесенности с другими стихами. Там, где мы имеем дело с моностихом, он дается в отношении к нулевому члену двустишия, то есть воспринимается как сознательно незаконченный или оборванный[78]. Как обязательная форма реализации стихового текста, часть текста, стих вторичен по отношению к тексту. Языковый текст складывается из слов, поэтический делится на стихи.

Сверхстиховые повторы

Повторы сверхстиховых элементов текста строятся на более высоком уровне по тем же конструктивным принципам, что и повторы низших единиц. Раскрывая тождественное в противоположном и различное в сходном, сверхстиховые повторы образуют между собой некоторую семантическую парадигму, вхождение в которую раскрывает смысл каждого из кусков текста совершенно иначе, чем тот, который в нем обнаруживается при изолированном рассмотрении. Например, две темы, два типа лексики, два семантических поля: детский, школьный мир и страшный мир войны, оккупации и насилия, казалось бы, столь удаленные друг от друга, сопротивопоставлены в стихотворении Тувима «Урок», и именно неожиданность такого сближения порождает новые смысловые возможности:

Обучайтесь польской речи...
Вот могилы недалече,
Вот стоят кресты погоста,
Видишь, мальчик, это просто...

Аналогичный смысловой эффект можно проиллюстрировать на примере стихотворения Тютчева «Пошли, господь, свою отраду...»:

Пошли, господь, свою отраду
Тому, кто в летний жар и зной,
Как бедный нищий, мимо саду
Бредет по жаркой мостовой;

Кто смотрит вскользь через ограду
На тень деревьев, злак долин,
На недоступную прохладу
Роскошных, светлых луговин.

Не для него гостеприимной
Деревья сенью разрослись,
Не для него, как облак дымный,
Фонтан на воздухе повис.

Лазурный грот, как из тумана,
Напрасно взор его манит,
И пыль росистая фонтана
Главы его не освежит.

Пошли, господь, свою отраду
Тому, кто жизненной тропой
Как бедный нищий мимо саду
Бредет по знойной мостовой.

Стихотворение в композиционном отношении организуется параллелизмом первой и последней строф. Полное совпадение первого, третьего и четвертого стихов и частичное второго лишь выделяет дифференцирующую смысловую группу «жаркий полдень — жизнь». Очень интересна композиционная функция тех трех строф, которые составляют центральную часть стихотворения и заключены между обрамлением параллельных строф. Нарочитая диспропорция этого распространения первой строфы очевидна. Можно предположить, что функция этой части такова.

1. Параллель между трудной дорогой и жизненным путем в достаточной мере тривиальна, и, взятое само по себе, это сопоставление вряд ли могло бы стать источником глубокой поэтической мысли. Построение Тютчева таково, что активизируется не только совокупность *общих* семантических признаков (трудность, протяженность во времени и т. д.), но и *различие* между пешеходом и путником на жизненной тропе.

Основное семантическое различие между вторыми стихами первой и последней строф состоит в противопоставлении прямого и переносного употребления значений. Взятая сама по себе, первая строфа вполне вероятно допускала бы противопоставление ей метафорическо-

го образа путника на жизненном пути. Однако обилие вещественных деталей, а также описание зримых подробностей («как облак *дымный,* фонтан на воздухе повис»), причем именно таких, которые не поддаются прямолинейной расшифровке в свете метафорического истолкования образа дороги,— все это должно убедить читателя в том, что речь идет о реальном знойном дне и реальном путнике. И тогда то сопоставление, которое (если бы Тютчев ограничился первой и последней строфами) звучало бы довольно тривиально, производит впечатление неожиданного и содержательного. Возможность *такой* последней строфы вполне ощущается после первой и делается мало вероятной после четвертой. Именно поэтому она и несет те значения, которых бы не имела, если бы являлась второй.

2. Вторая, третья и четвертая строфы представляют собой распространение первой — описание «сада», мимо которого идет «бедный нищий». Однако, дочитав стихотворение до конца, мы узнаем, что образ был метафорой. Это заставляет нас повторно осмыслить центральные строфы, теперь уже как метафорические. Подобное двойное восприятие текста как неравного самому себе осложняется еще и тем, что, как мы говорили, центральная часть стихотворения не поддается дешифровке в духе аллегории. Создается семантически сложная коллизия: дочитав текст, мы понимаем, что его надо понимать метафорически, а само построение его оказывает сопротивление такому толкованию. Таким образом и создается то смысловое напряжение, которое гораздо богаче значением, чем если бы мы имели дело с текстом, принадлежащим только первой строфе или только последней.

Но и повторение в «совпадающей» части первой и последней строф совсем не столь безусловно. Если даже не иметь в виду замены «жаркой мостовой» на «знойную», очевидно интонационное различие: итоговый, сентенционный характер последней строфы резко противопоставлен первой именно тем, что, с одной стороны, мы имеем дело с замкнутым синтаксическим целым, а с другой—с частью, за которой следует продолжение. Таким образом, и на сверхстиховом уровне мы сталкиваемся не с повтором как мертвенной одинаковостью, а со сложной игрой сходств и различий, обусловливающих богатство семантической структуры.

Энергия стиха

Понятие энергии художественной структуры, всегда ощущаемое читателем и часто фигурирующее в критике, не упоминается в теориях литературы. В нашем понимании, как это будет видно из дальнейшего изложения, оно родственно «функции» в толковании Ю. Н. Тынянова и чешских ученых — Я. Мукаржовского и его учеников.

В организации стиха можно проследить непрерывно действующую тенденцию к столкновению, конфликту, борьбе различных конструктивных принципов. Каждый из этих принципов, который внутри системы, им создаваемой, выступает как организующий, вне ее выполняет функцию дезорганизатора. Так, словоразделы оказывают возмущающее действие на ритмическую упорядоченность стиха, синтаксические интонации вступают в конфликты с ритмическими и т. п. Там, где те или иные противопоставленные тенденции совпадают, мы имеем дело не с отсутствием конфликта, а с частным его случаем — нулевым выражением структурной напряженности.

Взятые в отдельности, те или иные структурные закономерности порождают замкнутые, синхронные, лишенные внутренней динамики системы. Изолированные одна от другой, эти системы хорошо поддаются структурному описанию. Подобные частичные описания могут дать весьма полное представление о той или иной конструкции, но очень часто совершенно не касаются проблемы их соотнесенности. Так, две функционально противоположные конструкции могут при изолированном описании выступить как просто лишенные связи. Однако, взятые в единстве, они могут оказаться противопоставлеными по функции: то, что запрещается одной системой, может предписываться другой.

Другой случай — когда две конструкции оказываются тем или иным способом соподчинены. Тогда в результате их соотношения возникают в пределах доминирующей структуры факультативные варианты. Так, соотношение ритмических схем и словоударений, с одной стороны, или словоразделов, с другой, создает в пределах того или иного ритма вариативность. Возможность же выбора между несколькими вариантами той или иной структурной схемы создает условия для дополнительной

семантизации текста. Взаимное напряжение различных подструктур текста, таким образом, во-первых, увеличивает возможность выбора, количество структурных альтернатив в тексте и, во-вторых, гасит автоматизм, заставляя различные закономерности реализовываться посредством их многочисленных нарушений. Не нужно быть глубоко осведомленным в законах передачи информации, чтобы понять, в какой мере это увеличивает информационные возможности художественного текста по отношению к нехудожественному. В этом — ценность структур, построенных по принципу «игры», с точки зрения возможного объема заключаемой в них информации.

Думается, что, глядя на стихи с этой точки зрения, мы, с одной стороны, неизбежно придем к выводу о том, что любое явление структуры художественного текста есть явление смысла, ибо художественная конструкция всегда содержательна, а с другой, избегнем того поверхностного подхода к этому вопросу, который, например, порождает дискуссии об *абсолютном* значении фонемы «у» или четырехстопного ямба.

Говоря о том, что структура художественного текста всегда строится на конфликте частных подструктур, из которых она складывается, необходимо выделить одну из основных сторон этой ситуации.

Мы уже неоднократно отмечали, что в стихах благодаря пересечению разнообразных структурных параллелизмов любое слово в принципе может оказаться синонимом или антонимом любого другого. Помня это, рассмотрим стихотворение А. А. Ахматовой «Двустишие»:

От других мне хвала — что зола,
От тебя и хула — похвала.

Легко можно выделить в этом тексте сопротивопоставленные пары слов:

«от — от», «других — тебя», «хвала — хула»,
«хвала — похвала», «хвала — зола»,
«хула — зола»,
«хула — похвала», «зола — похвала».

Сразу же бросается в глаза, что основания для возникновения семантических оппозиций в каждом случае раз-

личны, и в равной мере различно отношение окказиональной поэтической семантики к норме значений соответствующих слов в системе естественного языка. Ведущее противопоставление «других — тебя» основано на таком отношении между составляющими его словами, которое совпадает со структурой значений этих слов в естественном языке. Правда, и здесь оба слова не обозначают взаимно дополнительных понятий, то есть не являются друг для друга исконными и единственно возможными антонимами. Поэтому, когда «другие» получают в тексте значение «не ты», а «ты» — «не другие», происходит некоторый сдвиг в значении этих слов и при этом активизируются оппозиционные значения «множественность (повторимость) — единственность (неповторимость)», «отдаленность — близость» (местоимения «я» и «ты» вместе противостоят всем остальным по признаку интимности; в этом отношении «другие» — наиболее противопоставленное по значению местоимение). Таким образом, это противопоставление: 1) лежит в пределах общей структуры значений естественного языка; 2) связано с некоторым семантическим сдвигом; 3) целиком основано на *семантике* этих слов.

Отношение «от — от» можно рассматривать как тождественное, как анафористический зачин, составляющий основание для противопоставления последующих местоимений. Однако возможно и восприятие этой части текста как некоторого лексически невыраженного противопоставления. Тогда перед нами не лишенный интереса случай: тождество выражения при содержании, которое — не противопоставление двух каких-либо понятий, а модель противопоставления в чистом виде.

Противопоставление «хвала — хула» построено на сочетании отношения антонимии, заданного семантической структурой естественного языка, и фонологическим параллелизмом «х-ла» — «х-ла». Значение и звучание разнонаправлены: одно утверждает противоположность, другое — совпадение. Возникающий эффект напряжения здесь аналогичен тому, который мы наблюдали в рифме. В паре «хвала — зола» — аналогичная картина: синтаксическое построение и фонологический параллелизм утверждают близость, единство значений этих слов, а их общеязыковая семантика — противоположность. Снова одна закономерность сопротивляется другой. Аналогично построена пара «зола — похвала». Пара

«хвала — похвала» была бы тавтологичной, если бы: 1) не принадлежность их к синтаксически противопоставленным позициям; 2) не то, что «похвала» в конструкции данного текста — совсем не одобрение, а «хула», которая только кажется «хвалой». Таким образом, словарное тождество значений и обилие звуковых повторов сталкивается с позиционной противопоставленностью и прямо противоположным контекстным, окказиональным смыслом слов. Аналогично семантическое напряжение в паре «хула — зола».

Из сказанного вытекает существенное следствие: поэтическая конструкция создает особый мир семантических сближений, аналогий, противопоставлений и оппозиций, который не совпадает с семантической сеткой естественного языка, вступает с ней в конфликт и борется.

Художественный эффект создается именно фактом борьбы. Полная победа той или иной тенденции, незыблемость значений, существовавших в системе до возникновения данного текста, и полное их разрушение, позволяющее безо всякого сопротивления создавать любые текстовые комбинации, в равной мере противопоказаны искусству. В первом случае мы будем иметь дело с той нулевой «гибкостью языка», при которой, согласно А. Н. Колмогорову, искусство невозможно. Во втором случае некоторые структурные правила будут выполняться, не создавая, однако, произведения искусства. Приведем пример:

То как Якобия оставить,
Которого весь мир теснит?
Как Лонгинова дать оправить,
Который золотом гремит?
(Державин)

«Якобий» и «Лонгинов» выполняют в державинском тексте роль антонимов. Однако для современного читателя, который ничего не знает ни об иркутском генерал-губернаторе И. В. Якоби, обвиненном в попытке вызвать военное столкновение с Китаем, ни о петербургском купце И. В. Лонгинове, ни о страстях и интригах, кипевших вокруг их процессов, совсем не однозначно воспринимавшихся современниками, эти имена лишены собственного, вне текста стихотворения лежащего значения. Державинское отождествление «Якобия» с «гони-

мым праведником», а «Лонгинова» с «торжествующим злом» ни с чем не совпадает и ничему не противостоит в сознании читателя (напомним, что совпадение — частный случай конфликта). Поэтическое напряжение, которое существовало в этом месте текста, утрачено.

Если мы опишем систему поэтических эквивалентностей, которая создана была А. Вознесенским в «Мозаике» и «Антимирах», и сопоставим с последующими текстами того же автора, то убедимся в интересном явлении: та же самая — в изолированно-синхронном описании — система, которая в определенные годы звучала новаторски, теперь воспринимается как эпигонская (чаще всего как эпигонство по отношению к самому себе). В чем здесь дело? *Система одержала победу.* То, что казалось необычным, стало заурядным, «противосистема» прекратила сопротивление.

Таким образом, синхронное, внутренне стабильное описание структуры текста, и в первую очередь его парадигматической структуры, составляя необходимое условие сколь-либо точного представления о природе художественного действия, само по себе еще недостаточно.

Дополняя описание системы картиной противоборствующих ей структур (внутри- или внетекстовых), мы вводим в поле нашего внимания *энергетический момент.* Текст функционирует в отношении к определенной системе запретов, ему предшествующих и вне его лежащих. Однако запреты эти не одинаковой силы. Одни обладают для данной системы абсолютным характером и не могут быть преодолены. Тем самым снимается возможность семантического эффекта от их преодоления. (Нарушение этих запретов не создает новых значений, а ведет к распадению искусства.) На определенных этапах в качестве таких абсолютных запретов могут выступать требование несмешения жанров, ограничения на употребление определенной лексики, запреты на нарушение грамматических норм языка и тому подобные.

На другом полюсе будут находиться факультативныне ограничения, нарушения которых столь обычны, что не могут создать активного содержательного эффекта. Очень часто эти факультативные ограничения в предшествующих системах имели гораздо более облигаторный характер, выступая в качестве основных смыслообразующих границ.

Между этими двумя полюсами расположена присущая данному художественному языку, данной эпохе, данной национальной культуре (и естественному языку как ее существенному элементу) иерархия запретов. Нарушение этих сильных для данной системы семантических оппозиций будет, с одной стороны, возможно, а с другой — необычно, странно. В зависимости от структурной маркированности запретов, как сильных или слабых, нарушение их будет обладать различной структурной активностью, требовать различного *напряжения мысли*, а вся система — соответственно получать различную энергетическую характеристику.

Пушкин в одном из критических набросков 1827 года писал: «Есть различная смелость: Державин написал: «орел, на высоте паря», когда счастие «тебе хребет свой с грозным смехом повернуло, ты видишь, видишь, как мечты сиянье вкруг тебя заснуло».

Описание водопада:

Алмазна сыплется гора
С высот и проч.

Жуковский говорит о боге:

Он в дым Москвы себя облек.

Крылов говорит о храбром муравье, что

Он даже хаживал один на паука.

Кальдерон называет молнии огненными языками небес, глаголющих земле. Мильтон говорит, что адское пламя давало токмо различать вечную тьму преисподней. Мы находим эти выражения смелыми, ибо они сильно и необыкновенно передают нам ясную мысль и картины поэтические.

Французы доныне еще удивляются смелости Расина, употребившего слово *pavé*, помост.

Et baise avec respect le pavé de tes temples.

И Делиль гордился тем, что он употребил слово *vache*. Презренная словесность, повинующаяся таковой мелочной и своенравной критике» [79].

Высказывание Пушкина чрезвычайно интересно для определения природы поэтических сверхзначений. Меж-

ду словами устанавливаются семантические связи, которые в одной системе — той новой системе, которую создает текст, представляются единственно истинными и наиболее точными, то есть передают «ясную мысль». Однако в другой, также активно действующей системе эти связи решительно запрещены. Именно поэтому преодоление запрета получает энергетическую характеристику как «сильное» (оценка создаваемой текстом картины связей как «необыкновенной» указывает на господство в предшествующей традиции текстов, которые подчинялись этим запретам). Для преодоления высокозначимых запретов необходимо то, что Пушкин называет поэтической смелостью. Там же, где поэт направляет свою энергию на сокрушение ничтожных преград, малозначимых запретов, литература оценивается как «презренная». «Жалка участь поэтов», писал Пушкин, «если они принуждены славиться подобными победами» [80].

Рассуждение Пушкина наглядно иллюстрирует мысль о художественном эффекте как некотором усилии и позволяет поставить вопрос о его относительной измеримости. По крайней мере уже сейчас можно говорить о том, что легко выделяются следующие степени: полная невозможность преодолеть исходные запреты, полное соблюдение исходных запретов, преодоление сильного запрета, преодоление слабого запрета. Однако это же пушкинское рассуждение подводит и к другому выводу — об исторической относительности понятий сильных и слабых запретов. Противопоставление это всегда имеет смысл лишь в отношении к той или иной исторически и национально обусловленной структуре. Например, те самые запреты, которые Пушкин приводит в качестве примеров ничтожных и легко преодолимых, совсем не во всех художественных структурах выглядят такими. Стоит напомнить о существовании типа культуры, для которого основным противопоставлением, организующим всю систему значений, была оппозиция высокого и низкого, абстрактного и конкретного, благородного и вульгарного, чтобы понять, что введение вещественно-предметной лексики или упоминания бытовых реалий в трагическом или трогательно-поэтическом тексте «ничтожно» лишь для сознания, уже чуждого всем этим представлениям. Ведь и мы сейчас не воспринимаем смелости выражения Державина, сказавшего «на высоте па-

ря» вместо «в вышине», или Крылова, применившего окрашенный лихостью и принятый в среде охотников оборот «хаживал один» к муравью.

Запреты, на фоне которых функционирует текст,— в широком смысле слова вся система построения художественного произведения. Но в узком и наиболее ощутимом значении речь идет о том, что конечным итогом любых художественных конструкций будет образование уравненных или противопоставленных рядов значимых элементов. В словесном искусстве такими элементами в конечном итоге почти всегда оказываются слова. Поэтому важным результатом существования поэтической организованности текста является возникновение новых, до него не существовавших рядов семантических отождествлений и противопоставлений. Эти ряды окказионально-поэтических синонимов и антонимов воспринимаются в отношении к семантическим полям, активным во внешних для текста системах коммуникации. Так, в сознании читателя существуют привычные для него сцепления понятий, которые утверждены авторитетом естественного языка и присущей ему семантической структуры, бытового сознания, понятийной структуры того культурного периода и типа, к которым принадлежит истолкователь текста, и, наконец, всей привычной для него структурой художественных построений.

Напомним, что системы отношения понятий — наиболее реальное выражение модели мира в сознании человека. Таким образом, художественный текст воспринимается на фоне и в борьбе со всем набором активных для читателя и автора моделей мира. Описывая ту или иную модель этого типа (например, модель бытового сознания определенной эпохи и культуры), мы можем с достаточной точностью определить основные семантические ее оппозиции и противопоставить их производным и факультативным. Естественно, что текст, нарушающий первые, будет восприниматься как более «сильный».

Кроме того, достаточно объективным будет указание на то, какая из общих моделирующих систем находится в наиболее остром конфликте с текстом. Здесь могут активизироваться и художественные и внехудожественные системы. Так, «Борис Годунов» — конфликт с нормами построения драматургического текста, а «желтая кофта» Маяковского—с нормами мещанского представления о бытовом облике поэта.

Однако значимость тех или иных моделей мира в общей системе культуры не одинакова. Учитывая качественный показатель (удельный вес в общей концепции мира тех семантических структур, с которыми поэзия вступает в конфликт) и количественный (задевается одна какая-либо привычная модель мира или существенная часть всей их совокупности), мы можем получить представление об объективных законах поэтической силы и художественного бессилия и надеяться отделить энергию новатора от псевдоноваторских потуг эпигона.

И с этой стороны мы вновь подходим к выводу о том, что без описания типовых структур невозможен никакой сколь-либо обоснованный разговор об индивидуальном своеобразии произведения искусства: сила, активность новаторского текста в значительной мере определяется значимостью и силой препятствий, стоящих на его пути. Торжественная победа эпигона над вчерашним днем читательского сознания — это подвиг Фальстафа, убивающего уже мертвого Генри Хотспера.

7 Синтагматическая ось структуры

Повторы разных уровней играют выдающуюся роль в организации текста и издавна привлекают внимание исследователей. Однако сведéние всей художественной конструкции к повторениям представляется ошибочным. И дело здесь не только в том, что повторы часто, особенно в прозе, охватывают собой незначительную часть текста, а вся остальная остается вне поля зрения исследователя как якобы эстетически неорганизованная и, следовательно, художественно пассивная. Сущность вопроса состоит в том, что сами повторы художественно активны именно в связи с определенными нарушениями повторения (и обратно). Только учет обеих этих противонаправленных тенденций позволяет раскрыть сущность их эстетического функционирования.

Соединение повторяющихся элементов и соединение неповторяющихся элементов структуры основываются на различных лингвистических механизмах. Первый имеет в основе своей те связи, которые возникают между отрезками речи бóльшими, чем предложение, вторые — внутри предложения. В первом случае между соединяемыми частями существует отношение формальной независимости и структурного равенства. Связь между ними—лишь смысловая, и она выражается в форме простого примыкания. В самом предельном случае и смысловая связь не обязательна:

На углу стоит аптека,
Любовь сушит человека.

Как по нашему по саду все летает
белый пух —
Хуже нету той досады, когда милый
любит двух.

Куски текста, которые в каком-либо отношении воспринимаются как равные, соединяются при помощи примыкания или присоединения. Образцом такого построения может служить орнамент.

Другой тип соединения связан с областью традиционного синтаксиса. Он подразумевает соединение различных элементов, выдвигая при этом дополнительные условия. 1) Все элементы должны складываться в структурное целое — предложение, внутри которого получают некую конструктивную специализацию. Таким образом, текст, мыслимый как предложение, должен иметь конечную протяженность с разделением внутри нее на функционально неравные элементы. 2) Связь между элементами должна иметь формальное выражение, подразумевающее, в частности, что взаимно связываемым членам должны приписываться некоторые одинаковые структурные признаки (например, согласование и другие формы грамматической связи между членами предложения).

Представляется существенным подчеркнуть, что связи между однородными элементами создают повторяющуюся структуру принципиально безграничного характера, а связи между разнородными — структуру конечного типа, о чем более подробно пойдет речь в дальнейшем.

Фонологические последовательности в стихе

Рассмотрим фонологическую структуру того отрывка из стихотворения К. Н. Батюшкова «К другу», который вызвал замечание Пушкина: «Звуки италианские! Что за чудотворец этот Батюшков»:

Нрав тихий ангела, дар слова, тонкий вкус,
Любви и очи и ланиты,
Чело открытое одной из важных муз
И прелесть девственной Хариты

а и и а е а а о а о и у
у и и о и и и а и ы
е о о ы о е о о и а ы у
и е е е е о а и ы

Легко заметить, что в конце каждого стиха резко меняется принцип фонологического построения. Если отсчитать три-четыре фонемы от конца, то мы получим разделение, в котором в левой половине будет явно выражаться тенденция к фонологической унификации, в правой — к разнообразию.

Гласные фонемы, встречающиеся один раз, в левой половине единичны и появление их—явная случайность, неизбежная при построении стихов из материала осмысленной лексики. Окончания (3—4 фонемы от конца) сплошь состоят из единичных фонем (если повторяют какой-либо из гласных первой половины, то это почти всегда единичный для левой группы).

Первое наблюдение, которое можно из этого сделать, это то, что в районе окончания этих стихов сталкиваются фонологическая упорядоченность с нарочитым «беспорядком».

Однако в ряде случаев мы имеем дело с противоположным переходом в конце стиха к упорядоченности одинаковых фонем. Это свидетельствует о том, что в первую очередь существенно *сменить* в конце структурной единицы (стиха, строфы) конструктивный принцип в момент, когда возможность предугадывания чрезмерно повышается. Приведем пример:

Уныло юноша глядел
На опустелую равнину
И грусти тайную причину
Истолковать себе не смел.
(Пушкин)

Последний стих этого отрывка, представляющего собой законченное синтактико-интонационное целое, с точки зрения фонологии гласных выглядит так:

и о о а е е е е

Принцип перехода от соединения различных гласных к повтору очевиден.

Однако свести структурное значение соединения разных элементов только к контрасту с принципом повторения было бы неверно. Он имеет вполне самостоятельное значение:

Окна запотели.
На дворе луна.
И стоишь без цели
У окна.
(А. Белый)

Последний стих создает цепочку гласных: у — о — а. Гласные эти качественно различны и одновременно связаны определенной структурной последовательностью. Это приводит к тому, что не имело бы места при повторении одинаковых структурных элементов: раздроблению каждого элемента на дифференциальные признаки более низкого уровня, на котором оказывается возможным выделить общее и сопоставимо различное в интересующем нас структурном ряду.

Цепочка у — о — а содержит определенное множество общих для всех входящих в нее элементов дифференциальных признаков: оппозиции «гласность — негласность», «передний ряд — не передний ряд» выявляют их общность. Зато по признаку «закрытость — открытость» они дадут последовательно градационное возрастание. Фонологическая структура гласных этого стиха активизирует признак «открытость — закрытость», повышая его в ранг значимого структурного элемента:

Он к Иову из тучи рек.
(Ломоносов)

о — и — о — у — и — у — и — е

Если выключить «е» (появление внесистемной фонемы в конце ряда — явление, нам уже понятное[1]), то мы можем проследить закономерную последовательность в смене на первый взгляд, казалось бы, неупорядоченных элементов.

Во-первых, весь стих можно себе представить как организованный с точки зрения смены гласных переднего и заднего ряда (с этой точки зрения «о» и «у» будут выступать как один элемент, равно как «и» и «е»). Если обозначить гласные переднего ряда как +, а заднего как —, то картина получится следующая:

— + — — + — + +

Некоторая неупорядоченность на фоне ожидаемой идеальной схемы

—+——+——+(—)

только активизирует признак перехода от одного ряда к другому, не давая ему сделаться автоматическим, незаметным.

Однако если разбить всю последовательность гласных фонем стиха на данные в нем сочетания по три, то получим некоторые группы окружений гласных фонем:

оио — иоу — оуи — уиу — иуи

Здесь будет интересна последовательная реализация всех возможностей. Звуки оказываются в однородном и неоднородном окружении. Одни и те же элементы выступают то как центральный член, то как обрамление. А каждое из этих сочетаний активизирует новые дифференциальные признаки. Одна и та же фонема «и» в окружении «оио» и «уиу» получает различное содержание — вперед выступают различные дифференциальные признаки, по-разному перераспределяются среди них «группа общности» и «группа различия». Если мы с этой точки зрения вернемся к процитированным выше строкам из «Цыган», то обнаружим небезынтересную картину.

Разбив гласные фонемы в группы по три (это оправдывается еще и тем, что в даном тексте подобная граница почти везде будет совпадать со словоразделами), мы получим следующее:

уыо уоа ае
аоу еу аиу
иуи ауу ииу

Напомним, что в последнем — четвертом — стихе «у» не встречается вообще. Здесь же «у» встречается в самых различных сочетаниях (по качеству и порядку). Рассмотрим «у» как везде одинаковый, самому себе равный элемент. Тогда он станет повторяющимся элементом в некоторых неповторяющихся единствах, условием их согласования. Потребности разлагать фонему «у» на

дифференциальные признаки не возникает. Более того, сама эта фонема будет сведена на положение дифференциального признака в структуре, построенной из элементов более высокого уровня. Если же обратить внимание на то, что сочетание «о — у» активизирует признак открытости, «и — у» лабиализованности, «е — у» — ряда и т. д., то станет очевидно, что в каждом из этих «у» актуализованы различные стороны, а само единство складывается не как некая физическая реальность (как это имело место в первом случае), а как конструкт, соединение данных в тексте различных фонологических противопоставлений. Таким образом, соединение одинаковых элементов обращает нас к структурам более высоких уровней, а неодинаковых — более низких. А поскольку элемент в художественной конструкции не равен себе — любой уровень структуры оказывается, применяя слова Тютчева, «между двойною бездной»,— он переводится на язык более высоких и более низких уровней структуры.

Следует отметить, что большинство случаев той вторичной семантизации, которые обусловлены с приписыванием звукам языка поэзии непосредственной значимости, в частности все случаи звукоподражания, связаны не с фонемами, а с дифференциальными признаками, поскольку в них акустическая природа выражена значительно более непосредственно. Знаменитое «тяжелозвонкое скаканье», конечно, вызывает разного рода ассоциации с миром реальных звуков не в силу повторения определенных фонем, а постольку, поскольку противопоставление «з — с» обнажает признак звонкости. Оппозиции «в — к», «с — к», «н — к» активизируют разные дифференциальные признаки фонемы «к». Так обнажаются звонкость, эксплозивность, смычность, которые легко семантизируются как подражания реальным звукам.

Именно дифференциальные признаки фонем являются носителями различных типов артикуляции и в связи с этим легко связываются с определенной мимикой, что влечет за собой вторичную семантизацию.

Даже когда нам трудно уловить принцип фонологической организации, в окончании стиха он обнаруживает себя сменой системы фонем. Реальность тенденции к смене структуры вокализма в стихе в районе клаузулы хорошо проверяется на текстах с обильным использова-

нием экзотических имен или заумной лексики (а также в «бессмысленных» текстах). Бо́льшая свобода семантических сочетаний позволяет здесь законам фонологической организации выявляться более непосредственно. Показательно, что наличие или отсутствие рифмы делает этот закон более или менее явным, но не отменяет его. Приведем два примера.

«Песнь о Гайавате» Лонгфелло в переводе Бунина. Отсутствие рифмы делает особенно наглядным фонологический слом в конце стиха:

И опять они беседу
Продолжали: говорили
И о Вебоне прекрасном,
И о тучном Шавондази,
И о злом Кабибонокке;
Говорили о Веноне...

и о а о и *е е у*
о о а и о о *и и*
и о е о е е *а о*
и о у о а о *а и*
и о о а и о о *е*
о о и и о *е о е*

«Конь Пржевальского» Хлебникова:

Чтоб, ценой работы добыты,
Зеленее стали чоботы,
Черноглазые, ее
Шепот, ропот, неги стон,
Краска темная стыда,
Окна, избы с трех сторон,
Воют сытые стада...

о е о а о *ы о ы ы*
е е е е а *и о о ы*
е о а ы *е е о*
о о о о *е и о*
а а е а а *ы а*
о а и ы *е о о*
о у ы ы *е а а*

Синтагматика лексико-семантических единиц

Общеязыковые элементы становятся художественно значимыми, если в их употреблении можно обнаружить определенную преднамеренность: в случае, если нарушается обязательная для нехудожественного текста норма правильности, если частота или редкость употребления той или иной формы ощутимо отклоняется от общеязыковых показателей, если для выражения той или иной языковой функции имеются два равноценных механизма (или более), из которых избирается один, и т. д. В результате существующих в языке грамматических, семантических, стилистических связей возникают определенные требования к «правильному» построению цепочек слов. Нарушение какого-либо из этих правил (то есть нарушение какого-либо запрета) приводит к тому, что оборванная связь (переведенная из разряда облигаторных в факультативные) оказывается носителем тех или иных значений (в качестве обязательных признаков они были семантически нейтральны).

Снятие тех или иных, обязательных в языке, запретов на соединение слов в цепочки (предложения) составляет основу художественной синтагматики лексических единиц.

Рассмотрим основной случай — снятие семантических запретов.

Соединение лексико-семантических единиц, запрещенное (неотмеченное) в обычном языке и разрешенное в языке поэзии, лежит в основе тропов. Рассмотрим с этой точки зрения основной вид тропа — метафору[2].

Поскольку языковая метафора и метафора художественного текста представляют собой явления совершенно различные — одна обладает отмеченностью в общеязыковом контексте и в этом смысле может быть приравнена узуальному слову, другая вне данного поэтического контекста равняется бессмыслице и обладает лишь окказиональной семантикой,— то очевидно, что избирать для анализа метафоры, употребление которых проникло уже из поэзии в язык и стало отмеченным для нехудожественных контекстов (типа «шепот лесов», «в траве брильянты висли»), — значит усложнять задачу,

работая с семантической структурой двойного функционирования. Именно стремление начинать анализ с простых случаев заставляет нас рассматривать такие метафоры, употребление которых вне данного текста превращает их в бессмысленное сочетание слов.

Произведем некоторый эксперимент. Возьмем предложение: «Кресла облиты в дамскую мякоть» и предложим слушателям установить, является эта фраза семантически отмеченной или нет. Автору этих строк приходилось производить этот и аналогичные опыты. Если вычесть ответы тех, кто знал источник цитаты, то результаты были, как правило, следующими: слушатели не отличали этого предложения от других, произвольно составленных (грамматически отмеченных, а семантически не отмеченных) цепочек слов. Наиболее распространенным был ответ: «В общеязыковом значении — бессмысленно, но в поэтическом тексте может восприниматься как осмысленное»[3]. Наиболее интересен был такой ответ: «Прежде чем решать вопрос о семантической отмеченности, нужно знать, стихи это или не стихи». Этот ответ подводит нас к самой сущности соединения семантических единиц в поэзии. В нехудожественном тексте мы имеем дело с некоторыми семантическими данностями и правильными способами соединения этих элементов в семантически отмеченные фразы. В художественном тексте слова выступают (наряду с общеязыковым своим значением) как местоимения — знаки для обозначения еще невыясненного содержания. Содержание же это конструируется из их связей. Если в нехудожественном тексте семантика единиц диктует характер связей, то в художественном — характер связей диктует семантику единиц. А поскольку реальный текст имеет одновременно и художественное (сверхъязыковое) и нехудожественное (свойственное естественному языку) значение, то обе эти системы взаимопроектируются и каждая на фоне другой воспринимается как «закономерное нарушение закона», что и является условием информационной насыщенности.

Обычная, восходящая еще к Аристотелю, классификация метафор с чисто логической точки зрения (замены по смежности, аналогии и т. д.) описывает лишь частный аспект проблемы.

Более общим, видимо, был бы следующий подход. Рассмотрим сочетания:

Волк растерзал ягненка

и

Волк растерзал камень

Грамматическая отмеченность обоих высказываний одинакова. Семантически первое может считаться отмеченным, второе — нет. Видимо, если рассматривать все три слова, входящие в это высказывание, в качестве определенных наборов семантических дифференциальных признаков, то признак разрывания на части будет входить в понятие «волк» в сочетании с грамматическим признаком субъекта, а «ягненок» — объекта. Таким образом, для того чтобы данные семантические единицы были сочетаемыми, они должны иметь общий семантический дифференциальный признак.

В поэзии действует обратный порядок: факт сочетания определяет презумпцию наличия семантической общности. Крайним и поэтому проясняющим механизм случаем является тот, когда общим элементом, добавочным к грамматической отмеченности, является вообще не смысловой, а, например, фонологический:

...Тем часом, как сердце, плеща по
площадкам,
Вагонными дверцами сыплет в степи...
(Пастернак)

«Плеща по площадкам» — общность фонологической группы «плща» подсказывает поэту сочетаемость этих слов, а затем, исходя уже из этого как из факта, создается тот вторичный смысл, для которого «плескать» и «площадка», взятые в отдельности, — лишь местоимения, заполняемые окказиональной семантикой.

Однако возможны и не столь крайние случаи. Наиболее простой путь образования вторичных значений — замена ожидаемого семантического признака на противоположный. Так, в сочетании «проводить» или скоротать вечер» глагол «проводить» имеет значение деятельности, смысл которой в заполнении конечной протяженности времени, а в «скоротать» — в превращении длинного в короткое. В обоих случаях имеет место отнесенность к некоторой временной отграниченности. А во всех синонимах: «вечер» «час», «время» или любое другое обозначение отрезка времени — присутст-

вует значение измеряемой длительности[4]. Общий семантический дифференциальный признак, входящий в оппозицию «измеримое — неизмеримое» как ее первый член, делает слова семантически соединенными. Пушкин использует это ожидание, но одновременно и обманывает его, заменяя первый член оппозиции на второй (в диалоге в аду из наброска к замыслу о Фаусте):

[Ведь] мы играем не <из> <?> денег,
А только б вечность проводить!

Сочетание несочетаемого — «вечности» с ее отсутствием признака измеримости и глагола «проводить» — активизирует неожиданные аспекты значения: вечность предстает как неизмеримая цепь измеримых отрезков времени (вечность, заполненная партиями в подкидного дурака!). В этом вторичном семантическом ряду вечность — уже не только антоним времени («времени больше не будет»), но и его синоним (они взаимно заменимы в одинаковом окружении).

В тексте Пастернака («Распад») — более сложный случай:

Куда часы нам затесать?
Как скоротать тебя, распад?
Поволжьем мира чудеса
Взялись, бушуют и не спят.

«Скоротать распад» — приписывает распаду признак временной ограниченности, не свойственный ему ни в прямой, ни в негативной форме (характерно, что когда в физике необходимо употребить это слово со значением измеримой временно́й протяженности, то прибавляют «период», образуя нерасторжимый фразеологизм-термин «период полураспада»). Это значение слова «распад», видимо, навеяно словами Гамлета в конце первого акта о распаде как промежутке между прежде связанными веками («распалась связь времен»).

Таким образом, метафору (и шире — тропы) можно определить как напряжение между семантической структурой языка искусства и естественного языка. Характер тропов в значительной мере вводит нас в семантическую структуру художественного языка поэзии как особой структуры. Из этого, с одной стороны, вытекает то, что

система тропов определяется общей структурой художественного и идейно-философского мышления данного писателя, с другой — тем, что система тропов функционально однородна с другими типами художественной синтагматики. Не случайно в тех жанрах, где развит метафоризм (например, в бессюжетной лирике) менее сильное развитие получает сюжетная организация текста (синтагматика сверхфразовых единиц), и обратно.

В этом смысле между часто сближаемыми метафорой, с одной стороны, и аллегорией и символом — с другой, разница глубже, чем это, как правило, представляют. Метафора строится как сближение двух самостоятельных семантических единиц, аллегория и символ — как углубление в значение одной единицы. Разница между ними — разница синтагматической и парадигматической осей организации художественного текста.

8 Композиция словесного художественного произведения

Рамка

Под композицией обычно понимают синтагматическую организованность сюжетных элементов. Таким образом, парадигматическое вычленение элементов данного уровня должно предшествовать изучению синтагматической их согласованности.

Однако, как мы видели, вычленение сюжетных элементов зависит от основных оппозиций, а эти последние, в свою очередь, могут быть выделены только в пределах заранее ограниченного семантического поля (выделение двух взаимно дополнительных подмножеств возможно лишь при наличии заранее данного универсального множества). Из этого вытекает, что проблема рамки—границы, отделяющей художественный текст от нетекста,— принадлежит к числу основополагающих. Одни и те же слова и предложения, составляющие текст произведения, станут по-разному члениться на сюжетные элементы в зависимости от того, где будет проведена черта, отграничивающая текст от нетекста. То, что находится по внешнюю сторону этой черты, не входит в структуру данного произведения: это или не произведение, или другое произведение. Так, например, в театре XVIII века скамьи особо привилегированных зрителей устанавливались на сцене так, что зрители в зале одновременно видели на сцене и зрителей и актеров. Но в художественное пространство пьесы, расположенное внутри ограничивающей его рамки, попадали только актеры, поэтому зритель видел на сцене зрителей, но не замечал их.

Рама картины может быть самостоятельным произведением искусства, однако она находится по другую сторону ограничивающей полотно черты, и мы ее не видим, когда смотрим на картину. При этом, стоит только нам начать рассматривать раму как некоторый самостоятельный текст, чтобы полотно исчезло из поля на-

шего художественного зрения — оно оказывается по другую сторону границы. Занавес, расписанный специально для данной пьесы, входит в текст, занавес не изменяющийся — нет. Занавес МХАТ с летящей чайкой для каждой из пьес, ставившихся на сцене театра, в отдельности — находится за пределами текста. Но стоит нам представить все постановки театра, как единый текст (это возможно при наличии идейно-художественной общности между ними), а отдельные пьесы, как элементы этого единства, и занавес окажется внутри художественного пространства. Он станет элементом текста, и мы сможем говорить о его композиционной роли.

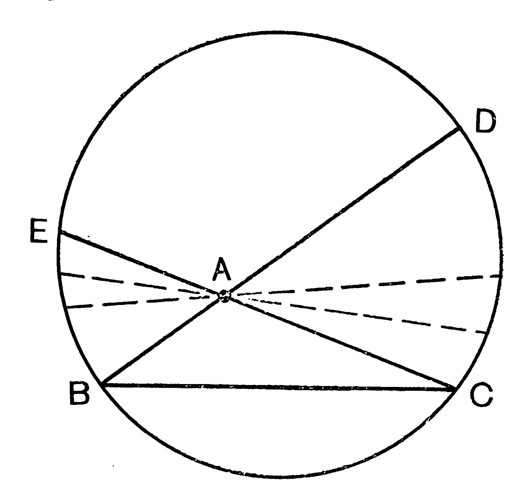
Примером непроницаемости рамки для семантических связей является знаменитая эрмитажная «Кающаяся Магдалина» Тициана. Картина вставлена в мастерской работы раму, изображающую двух полуобнаженных мужчин с закрученными усами. Соединение сюжета картины и сюжета рамы порождает комический эффект. Однако этого соединения не происходит, поскольку, рассматривая картину, мы исключаем раму из своего семантического поля — она лишь воплощенная граница художественного пространства, которое составляет целостный универсум. Стоит нам обратить внимание на раму в качестве самостоятельного текста, как картина превращается в ее границу и в этом смысле не отличается от стены. Рама картины, рампа сцены, границы экрана составляют границы художественного мира, замкнутого в своей универсальности.

С этим связаны определенные теоретические аспекты искусства как моделирующей системы. Будучи пространственно ограниченным, произведение искусства представляет собой модель безграничного мира.

Рама картины, рампа в театре, начало и конец литературного или музыкального произведения, поверхности, отграничивающие скульптуру или архитектурное сооружение от художественно выключенного из него пространства,— все это различные формы общей закономерности искусства: произведение искусства представляет собой конечную модель бесконечного мира. Уже потому, что произведение искусства в принципе является отображением бесконечного в конечном, целого в эпизоде, оно не может строиться как копирование объекта в присущих ему формах. Оно есть отображение одной реальности в другую, то есть всегда *перевод*.

Приведем лишь единственный и извлечённый не из сферы искусства пример, показывающий связь между проблемой границы и условностью языка отображения объекта в некотором другом.

Исходное положение геометрии Лобачевского — отрицание пятого постулата Эвклида, согласно которому «через точку, не лежащую на данной прямой, нельзя провести более одной прямой, параллельной данной». Обратное предположение полностью разрывает с привычными наглядными представлениями и, как кажется, средствами «употребительных» (по терминологии Лобачевского) приемов геометрии на плоскости не может быть изображено. Однако стоит, как это сделал немецкий математик Клейн, нанести на обычной эвклидовой плоскости круг и начать рассматривать лишь его внутренность, исключив из рассмотрения окружность и вне-лежащую область, как окажется возможным наглядно моделировать положения геометрии Лобачевского. Достаточно взглянуть на чертеж, чтобы убедиться, что внутри окружности (которая в своей отграниченности выступает в качестве отображения всего пространства Лобачевского, а проведенные в нем хорды — заменители прямых) положение Лобачевского о возможности проведения через одну точку двух параллельных к третьей



прямых (здесь — хорд) выполняется. Именно характер отграниченности пространства позволяет обычную гео-

метрию внутри круга рассматривать как модель геометрии Лобачевского[1].

Приведенный пример имеет прямое отношение к проблеме рамки в искусстве. Моделируя безграничный объект (действительность) средствами конечного текста, произведение искусства своим пространством заменяет не часть (вернее, не только часть) изображаемой жизни, но и всю эту жизнь в ее совокупности. Каждый отдельный текст одновременно моделирует и некоторый частный и универсальный объект. Так, сюжет «Анны Карениной», с одной стороны, отображает некоторый сужающийся объект: судьбу героини, которую мы вполне можем сопоставить с судьбами отдельных, окружающих нас в каждодневной действительности, людей. Этот объект, наделенный собственным именем и всеми другими приметами индивидуальности, составляет лишь часть отображаемого в искусстве универсума. Рядом с судьбой героини в этом смысле можно поставить бесчисленное множество других судеб. Однако этот же сюжет, с другой стороны, представляет собой отображение иного объекта, имеющего тенденцию к неограниченному расширению. Судьбу героини можно представить как отображение судьбы *всякой* женщины определенной эпохи и определенного социального круга, *всякой* женщины, *всякого* человека. В противном случае перипетии ее трагедии возбуждали бы чисто исторический интерес, а для читателя, далекого от специальных задач изучения нравов и быта, уже ставших достоянием истории, просто были бы скучны. Можно, таким образом, выделить в сюжете (и шире — во всяком повествовании) два аспекта. Один из них, при котором текст моделирует весь универсум, можно назвать мифологическим, второй, отображающий какой-либо эпизод действительности, фабульным. Можно отметить, что возможны художественные тексты, относящиеся к действительности только по мифологическому принципу. Это будут тексты, отображающие *всё* не через посредство отдельных эпизодов, а в виде чистых сущностей, например мифы. Однако художественные тексты, построенные только по фабульному принципу, видимо, невозможны. Они не будут восприниматься в качестве модели некоторого объекта, воспринимаясь как самый этот объект. Даже когда «литература факта», хроника Дзиги Вертова или «cinéma-vérité» стремятся заменить искусство кусками реаль-

ности, они неизбежно создают модели универсального характера, мифологизируют действительность, хотя бы самим фактом монтажа или же *невключения* определенных сторон объекта в поле зрения кинокамеры. Таким образом, именно мифологизирующий аспект текста связан в первую очередь с рамкой, в то время как фабульный стремится к ее разрушению. Современный художественный текст строится, как правило, на конфликте между этими тенденциями, на структурном напряжении между ними.

Практически этот конфликт чаще всего осознается как спор между представлением о том, что произведение искусства есть условное отображение объекта («обобщение»), как считали и романтики и реалисты XIX века, или самый объект («вещь»), как считали, например, футуристы и другие, связанные с авангардизмом, направления в искусстве XX века.

Обострение этих споров, то есть фактически споров о природе условности в искусстве, неизменно будет обострять проблему границ текста. Статуя барокко, не умещающаяся на пьедестале, «Сентиментальное путешествие» Стерна, демонстративно оканчивающееся «не концом», пьесы Пиранделло или постановки Мейерхольда, переносящие действие за рампу, «Евгений Онегин», обрывающийся без сюжетной развязки, или «книга про бойца» «Василий Теркин», которая противостоит канцелярским «делам» именно как жизнь, своей бесконечностью:

Без начала, без конца —
Не годится в «дело»!—

все это разные формы конфликта между мифологическим и фабульным аспектами текста.

Сказанное особенно существенно в связи с проблемой рамки в словесном художественном тексте. Рамка литературного произведения состоит из двух элементов: начала и конца. Особая моделирующая роль категорий начала и конца текста непосредственно связана с наиболее общими культурными моделями. Так, например, для очень широкого круга текстов наиболее общие культурные модели будут давать резкую отмеченность этих категорий.

Для многих мифов или текстов раннего средневековья будет характерна повышенная роль начала как

основной границы. Это будет соответствовать противопоставлению существующего как сотворенного несуществующему как несотворенному. Акт творения — создания — есть акт начала. Поэтому существует то, что имеет начало. В связи с этим утверждение своей земли как культурно, исторически и государственно существующей в средневековых хрониках часто будет оформляться в виде повествования о «начале» своей земли. Так, киевское летописание следующим образом определяет самое себя: «Се повести временных лет откуду есть пошла русская земля, кто в Киеве нача первее княжити и откуду русская земля стала есть». Сама «Повесть временных лет» — это рассказ о началах. Не только земли, но и роды, фамилии существуют, если могут указать на своего первоначальника.

Начало имеет определяющую моделирующую функцию — оно не только свидетельство существования, но и замена более поздней категории причинности. Объяснить явление — значит указать на его происхождение. Так, объяснение и оценка какого-либо факта, например убийства князем брата, будет осуществляться в форме указания на то, *кто первый* совершил этот грех. Подобную систему представлений воспроизведет Гоголь в «Страшной мести», где всякое новое преступление выступает не как следствие первоначального греха, а как сам этот, растущий первый акт убийства. Поэтому все преступления потомков увеличивают грех основоположника событий. С этим можно сопоставить утверждение Грозного, что Курбский своим бегством за рубеж погубил души своих — уже умерших — предков. Показательно, что речь идет не о потомках, а о предках. Текст обращен не к концу, а к началу. Основной вопрос — не «чем кончилось», а «откуда повелось».

Не следует думать, что подобный тип «мифологизации» свойствен только «Повести временных лет» или, скажем, «Повести о Горе-злосчастии», где судьба «доброго молодца» предваряется таким вступлением:

...А в начале века сего тленного
Сотворил небо и землю,
Сотворил бог Адама и Еву...
...Ино зло племя человеческо:
В начале пошло непокорливо...

Стремление объяснить явление указанием на его истоки свойственно очень широкому кругу вполне современных культурных моделей, например эволюционно-генетическому этапу науки, заменявшему, скажем, изучение языка как структуры историей языка, а анализ функций художественного текста в коллективе — разысканиями о происхождении текстов. Сказанное не ставит под сомнение важность подобных исследований, а только указывает на связь их с определенными видами отграниченностей моделей культуры.

Модели культуры с высокой отмеченностью начала определенным образом связаны с появлением текстов, отграниченных только с одной, начальной точки зрения.

Можно назвать тексты, которые считаются «отграниченными», если имеют начало. Конец же принципиально исключается — текст требует продолжения. Таковы летописи. Это тексты, которые не могут кончиться. Если текст оборвался, то или же должен найтись его продолжатель, или текст начинает восприниматься как неполный, дефектный. Получая «конец», текст становится неполным. Принципиально открытый характер имеют такие тексты, как злободневные куплеты типа ноэлей, которые должны продолжаться по мере развития событий. На этом же принципе построены «Певец во стане русских воинов» Жуковского и «Дом сумасшедших» Воейкова. Можно было бы указать также на произведения, публикуемые главами, выпусками, которые продолжаются автором уже после того, как часть текста стала известна читателю: «Евгений Онегин» или «Василий Теркин». Характерно, что в момент превращения «собранья пестрых глав», публикуемых на протяжении ряда лет, в книгу, единый текст, Пушкин не придал ему признаков «оконченности», но ослабил и функцию начала: дав в седьмой главе пародию на классицистическое вступление в поэму («хоть поздно, а вступленье есть»), Пушкин подчеркнул «безначальность» поэмы. Аналогичную трансформацию пережил и «Теркин». Черты такого же конструктивного принципа можно усмотреть и в композиции серий новелл, романов или кинофильмов, продолжаемых потому, что авторы не могут решиться «убить» полюбившегося уже читателю героя или эксплуатируют коммерческий успех начальных произведений.

Поскольку бесспорно, что современный литературный журнал в определенной мере воспринимается как единый текст, то и здесь мы имеем дело с построением, дающим фиксированное начало и «открытый» конец.

Если начало текста в той или иной мере связано с моделированием причины, то конец активизирует признак цели.

От эсхатологических легенд до утопических учений мы можем проследить широкую представленность культурных моделей с отмеченным концом, при резко пониженной моделирующей функции начала.

В связи с разной степенью отмеченности начала или конца в культурных моделях разного типа вперед выдвигается рождение или смерть как основные моменты бытия, возникают сюжеты типа «Рождение человека», «Три смерти», «Смерть Ивана Ильича». Именно усиление моделирующей функции конца текста (жизнь человека, равно как и ее описание, воспринимаются в качестве особых текстов, заключающих в себе информацию большой важности) вызывает протест против того, чтобы конец рассматривать в качестве основного носителя значения. Возникает оксюморонное в данной системе выражение «бессмысленный конец», «бессмысленная смерть», сюжеты, посвященные бессмысленной гибели, неразгаданному предназначению героев:

Спой о том, что не свершил он,
Для чего от нас спешил он...
(А. Блок)

У Лермонтова в письме М. А. Лопухиной от 28 августа 1832 года рядом помещены два стихотворения. В одном говорится о стремлении отказаться от осмысленного и целенаправленного бытия человека ради стихийной жизни природы:

Для чего я не родился
Этой синею волной?—
. . . .
Не страшился б муки ада,
Раем не был бы прельщен;
. . . .
Был бы волен от рожденья
Жить и кончить жизнь мою! —

В другом — открытая полемика с представлением о том, что осмысленность жизни заключена в ее конце:

Конец! Как звучно это слово,
Как много — мало мыслей в нем!

С этим можно было бы сопоставить выделенность моделирующей функции конца в каждой из новелл «Героя нашего времени» и приглушенность ее в тексте романа как целом. Личная судьба Печорина «кончается» задолго до конца текста: о смерти героя сообщается в «предисловии» к его «журналу», то есть в середине текста, а завершается роман как бы на полуслове: «Больше я от него ничего не мог добиться: он вообще не любит метафизических прений». Поэма «Сашка» сознательно создается как отрывок, не имеющий конца.

Между тем очевидно, что, например, для современного бытового мышления моделирующая функция конца очень значительна (ср. стремление читать книги с конца или «подглядывать» в конец).

Это особенно существенно в связи с проблемой рамки в словесном художественном тексте. Рамка литературного произведения состоит из двух элементов — начала и конца. Приведем пример функции конца как текстовой рамки. В литературном произведении нового времени с понятием «конца» связываются определенные сюжетные ситуации. Так, Пушкин в отрывке «Вы за «Онегина» советуете, други...» определил типичные «концевые» ситуации:

Вы за «Онегина» советуете, други,
Опять приняться мне в осенние досуги.
Вы говорите мне: он жив и не женат.
Итак, еще роман не кончен...

Это не исключает того, что текст может демонстративно кончаться «неконцом» («Сентиментальное путешествие» Стерна) и что определенные типы нарушений штампа могут, в свою очередь, превратиться в штампы.

Рассмотрим наиболее трафаретное представление о «конце» текста, например happy end. Если герой умирает, мы воспринимаем произведение как оканчиваю-

щееся трагически. Если же он женится, совершает великое открытие или улучшает производственные показатели своего предприятия,— как имеющее счастливый конец. При этом не лишено интереса, что переживание конца текста как счастливого или несчастного включает в себя совершенно иные показатели, чем если бы речь шла о подлинном событии. Если нам, рассказывая о действительном историческом факте, имевшем место в прошлом веке, сообщают, что главное действуюшее лицо в настоящее время уже скончалось, мы не будем воспринимать это сообщение как печальное: нам заранее известно, что человек, действовавший сто лет тому назад, сейчас не может не быть мертв. Однако стоит избрать то же самое событие предметом художественного произведения, как положение коренным образом меняется. Текст заканчивается победой героя, и мы воспринимаем рассказ как имеющий счастливый конец, текст доводит повествование до его смерти, и наше впечатление меняется.

В чем же здесь дело?

В художественном произведении ход событий останавливается в тот момент, когда обрывается повествование. Дальше уже ничего не происходит, и подразумевается, что герой, который к этому моменту жив, уже вообще не умрет, тот, кто добился любви, уже ее не потеряет, победивший не будет в дальнейшем побежден, ибо всякое дальнейшее действие исключается.

Этим раскрывается двойная природа художественной модели: отображая отдельное событие, она одновременно отображает и всю картину мира, рассказывая о трагической судьбе героини — повествует о трагичности мира в целом. Поэтому для нас так значим хороший или плохой конец: он свидетельствует не только о завершении того или иного сюжета, но и о конструкции мира в целом.

Показательно, что в случаях, когда конечный эпизод становится исходным для нового повествования (конец жизни для христианина — начало загробного существования; счастливый конец «Севильского цирюльника» становится исходной драматической ситуацией для «Женитьбы Фигаро» и т. п.), он отчетливо осознается как новая история. Не случайны частые концовки повествовательных сюжетов типа: «но это уже совершенно другой рассказ», «но об этом в следующий раз».

Однако в современном повествовании категории начала и конца текста играют и другую роль. Приступая к чтению книги, просмотру кинофильма или пьесы в театре, читатель или зритель может быть не до конца осведомлен или полностью не осведомлен в том, в какой системе закодирован предлагаемый ему текст. Он, естественно, заинтересован в том, чтобы получить максимально полное представление о жанре, стиле текста, тех типовых художественных кодах, которые ему следует активизировать в своем сознании для восприятия текста. Сведения об этом он черпает, в основном, в начале. Конечно, вопрос этот, превращаясь порой в борьбу текста и штампа, может растягиваться на все произведение, и очень часто конец выступает в роли «антиначала», point'a, пародийно или каким-либо иным образом переосмысляющего всю систему кодирования текста. Этим, в частности, достигается постоянная деавтоматизированность применяемых кодов и предельное снижение избыточности текста.

И все же кодирующая функция в современном повествовательном тексте отнесена к началу, а сюжетно-«мифологизирующая» — к концу. Разумеется, поскольку в искусстве правила существуют в значительной мере затем, чтобы создавать возможность художественно значимого их нарушения, то и в данном случае это типовое распределение функций создает возможности многочисленных вариантных уклонений.

Проблема художественного пространства

Следствием представлений о художественном произведении как о некоторым образом отграниченном пространстве, отображающем в своей конечности бесконечный объект — внешний по отношению к произведению мир, является внимание к проблеме художественного пространства.

Когда мы имеем дело с изобразительными (пространственными) искусствами, то это делается особенно очевидно: правила отображения многомерного и безграничного пространства действительности в двумерном и ограниченном пространстве картины становятся ее

специфическим *языком*. Так, например, законы перспективы как средства отображения трехмерного объекта в двумерном его образе в живописи становятся одним из основных показателей этой моделирующей системы.

Однако не только изобразительные тексты мы можем рассматривать как некоторые отграниченные пространства. Особый характер зрительного восприятия мира, присущий человеку и имеющий результатом то, что денотатами словесных знаков для людей в большинстве случаев являются некоторые пространственные, зримые объекты, приводит к определенному восприятию словесных моделей. Иконический принцип, наглядность присущи и им в полной мере. Можно сделать некоторый мысленный эксперимент: представим себе некоторое предельно обобщенное понятие, полностью отвлеченное от каких-либо конкретных признаков, некоторое *все,* и попробуем определить для себя его признаки. Нетрудно убедиться, что эти признаки для большинства людей будут иметь пространственный характер: «бегграничность» (то есть отношение к чисто пространственной категории границы; к тому же в бытовом сознании большинства людей «безграничность» — лишь синоним очень большой величины, огромной протяженности), способность иметь части. Самое понятие универсальности, как показал ряд опытов, для большинства людей имеет отчетливо пространственный характер.

Таким образом, структура пространства текста становится моделью структуры пространства вселенной, а внутренняя синтагматика элементов внутри текста — языком пространственного моделирования.

Вопрос, однако, к этому не сводится. Пространство — «совокупность однородных объектов (явлений, состояний, функций, фигур, значений переменных и т. п.), между которыми имеются отношения, подобные обычным пространственным отношениям (непрерывность, расстояние и т. п.). При этом, рассматривая данную совокупность объектов как пространство, отвлекаются от всех свойств этих объектов, кроме тех, которые определяются этими принятыми во внимание пространственно-подобными отношениями»[2].

Отсюда возможность пространственного моделирования понятий, которые сами по себе не имеют пространственной природы. Этим свойством пространственного моделирования широко пользуются физики и матема-

тики. Понятия «цветового пространства», «фазового пространства» лежат в основе широко используемых в оптике или электротехнике пространственных моделей. Особенно существенно это свойство пространственных моделей для искусства.

Уже на уровне сверхтекстового, чисто идеологического моделирования язык пространственных отношений оказывается одним из основных средств осмысления действительности. Понятия «высокий — низкий», «правый — левый», «близкий — далекий», «открытый — закрытый», «отграниченный — неотграниченный», «дискретный — непрерывный» оказываются материалом для построения культурных моделей с совсем не пространственным содержанием и получают значение: «ценный — неценный», «хороший — плохой», «свой — чужой», «доступный — недоступный», «смертный — бессмертный» и т. п. Самые общие социальные, религиозные, политические, нравственные модели мира, при помощи которых человек на разных этапах своей духовной истории осмысляет окружающую его жизнь, оказываются неизменно наделенными пространственными характеристиками то в виде противопоставления «небо — земля» или «земля — подземное царство» (вертикальная трехчленная структура, организованная по оси верх — низ), то в форме некоторой социально-политической иерархии с отмеченным противопоставлением «верхов» «низам», то в виде нравственной отмеченности противопоставления «правое — левое» (выражения: «Наше дело правое», «пустить заказ налево»). Представления о «возвышенных» и «унижающих» мыслях, занятиях, профессиях, отождествление «близкого» с понятным, своим, родственным, а «далекого» с непонятным и чужим — все это складывается в некоторые модели мира, наделенные отчетливо пространственными признаками.

Исторические и национально-языковые модели пространства становятся организующей основой для построения «картины мира» — целостной идеологической модели, присущей данному типу культуры. На фоне этих построений становятся значимыми и частные, создаваемые тем или иным текстом или группой текстов пространственные модели. Так, например, в лирике Тютчева «верх» противостоит «низу», помимо общей для очень широкого круга культур интерпретации в системе «добро — зло», «небо — земля», еще и как «тьма», «ночь» —

«свету», «дню», «тишина»—«шуму», «одноцветность»—пестроте», «величие» — «суете», «покой» — «усталости».

Создается отчетливая модель мирового устройства, ориентированная по вертикали. В ряде случаев «верх» отождествляется с «простором», а «низ» с «теснотой» или же «низ» с «материальностью», а «верх» — с «духовностью». Мир «низа»—дневной:

О, как пронзительны и дики,
Как ненавистны для меня
Сей шум, движенье, говор, клики
Младого, пламенного дня!

В стихотворении «Душа хотела б быть звездой» — интересная вариация этой схемы:

Душа хотела б быть звездой,
Но не тогда, как с неба полуночи
Сии светила, как живые очи,
Глядят на сонный мир земной,—

Но днем, когда, сокрытые как дымом
Палящих солнечных лучей,
Они, как божества, горят светлей
В эфире чистом и незримом.

Противопоставление «верх» (небо) и «низ» (земля) получает здесь прежде всего частную интерпретацию. В первой строфе единственный эпитет, относящийся к семантической группе неба, — «живые», а земли—«сонный». Если вспомнить, что «сон» для Тютчева — устойчивый синоним смерти, например:

Есть близнецы — для земнородных
Два божества,— то Смерть и Сон,
Как брат с сестрою дивно сходных... —

то станет очевидно: здесь «верх» интерпретируется как сфера жизни, а «низ»—смерти. Подобное истолкование устойчиво для Тютчева: крылья, подымающие вверх, у него неизменно—«живые». («Ах, если бы живые крылья души, парящей над толпой...» Или: «Природа-мать ему дала два мощных, два живых крыла»). Для земли же обычно определение «прах»:

О, этот Юг, о, эта Ницца!..
О, как их блеск меня тревожит!
Жизнь, как подстреленная птица,
Подняться хочет — и не может...

Нет ни полета, ни размаху —
Висят поломанные крылья,
И вся она, прижавшись к праху,
Дрожит от боли и бессилья...

Здесь «блеск» — яркость, пестрота южного дня — оказывается в одном синонимическом ряду с «прахом» и невозможностью полета.

Однако «ночь» первой строфы, распространяясь и на небо и на землю, делает возможным определенный контакт между этими противоположными полюсами тютчевской структуры мира. Не случайно в первой строфе они связаны глаголом контакта, хотя и одностороннего («глядят на»). Во второй строфе «день» на земле не распространяется на все мироздание. Он охватывает лишь «низ» мира. Палящие солнечные лучи «как дымом» окутывают лишь землю. Вверху же, недоступная для взоров («незримая» — и этим возможность контактов оборвана), царит ночь. Таким образом, «ночь» — вечное состояние «верха» — лишь периодически свойственное «низу», земле. И это лишь в те минуты, когда «низ» лишается многих присущих ему черт: пестроты, шума, подвижности.

Мы не ставим перед собой цели исчерпать тютчевскую картину пространственного строения мира — нам интересно сейчас другое: подчеркнуть, что пространственная модель мира становится в этих текстах организующим элементом, вокруг которого строятся и непространственные его характеристики.

Приведем пример из лирики Заболоцкого, в творчестве которого пространственные структуры также играют очень большую роль. Прежде всего следует отметить высокую моделирующую роль оппозиции «верх — низ» в поэзии Зоболоцкого. При этом «верх» всегда оказывается синонимом понятия «даль», а «низ» — «близость». Поэтому всякое передвижение есть, в конечном счете, передвижение вверх или вниз. Движение, по сути дела, организуется только одной — вертикальной — осью. Так, в стихотворении «Сон» автор во сне

оказывается «в местности безгласной». Окружающий его мир прежде всего получает характеристику *далекого* («Я уплывал, я странствовал вдали») и *отдаленного* (очень странного).

Но дальше оказывается, что этот далекий мир расположен бесконечно *высоко:*

Мосты в необозримой вышине
Висели над ущельями провалов...

Земля расположена далеко внизу:

Мы с мальчиком на озеро пошли,
Он удочку куда-то вниз закинул
И нечто, долетевшее с земли,
Не торопясь, рукою отодвинул.

Эта вертикальная ось одновременно организует и этическое пространство: зло у Заболоцкого неизменно расположено внизу. Так, в «Журавлях» моральная окраска оси «верх — низ» предельно обнажена: зло приходит снизу, спасение от него — порыв вверх:

Черное зияющее дуло
Из кустов навстречу поднялось
. . . .
И, рыданью горестному вторя,
Журавли рванулись в вышину.

Только там, где движутся светила,
В искупленье собственного зла
Им природа снова возвратила
То, что смерть с собою унесла:
Гордый дух, высокое стремленье,
Волю непреклонную к борьбе...

Совмещение высокого и далекого и противоположная характеристика «низа» делают «верх» — направлением расширяющегося пространства: чем выше, тем безграничнее простор, чем ниже, тем теснее. Конечная точка низа совмещает в себе все исчезнувшее пространство. Из этого вытекает, что движение возможно лишь наверху и оппозиция «верх — низ» становится структурным инвариантом не только антитезы «добро —

зло», но и «движение — неподвижность». Смерть — прекращение движения — есть движение вниз:

А вожак в рубашке из металла
Погружался медленно на дно...

В «Снежном человеке» привычная для искусства XX века пространственная схема: атомная бомба как смерть *сверху* — разрушена. Герой — «снежный человек» — вынесен вверх, и атомная смерть приходит *снизу,* а, погибая, герой упадает *вниз:*

Говорят, что в Гималаях где-то,
Выше храмов и монастырей,
Он живет, неведомый для света
Первобытный выкормыш зверей.
. . . .
В горные упрятан катакомбы,
Он и знать не знает, что под ним
Громоздятся атомные бомбы,
Верные хозяевам своим.

Никогда их тайны не откроет
Гималайский этот троглодит,
Даже если, словно астероид,
Весь пылая, в бездну полетит.

Однако понятие движения у Заболоцкого часто усложняется в связи с усложнением понятия «низ». Дело в том, что для ряда стихотворений Заболоцкого «низ» как антитеза верху — пространству — движению не конечная точка опускания. Связанный со смертью уход в глубину, расположенную ниже обычного горизонта стихотворений Заболоцкого, неожиданно вызывает признаки, напоминающие некоторые свойства «верха». Верху присуще отсутствие застывших форм — движение здесь истолковывается как *метаморфоза,* превращение, причем возможности сочетаний здесь не предусмотрены заранее:

Я хорошо запомнил внешний вид
Всех этих тел, плывущих из пространства:
Сплетенье форм, и выпуклости плит,
И дикость первобытного убранства.
Там тонкости не видно и следа,
Искусство форм там явно не в почете...

Это переразложение земных форм есть вместе с тем приобщение формам более общей космической жизни. Но то же самое относится и к подземному, посмертному пути человеческого тела. В обращении к умершим друзьям поэт говорит:

Вы в той стране, где нет готовых форм,
Где все разъято, смешано, разбито,
Где вместо неба — лишь могильный холм...

Таким образом, в качестве неподвижного противопоставления «верху» выступает земная поверхность — *бытовое пространство обыденной жизни.* Выше и ниже его возможно движение. Но движение это понимается специфически. Механическое перемещение неизменных тел в пространстве приравнивается неподвижности, подвижность — это превращение.

В связи с этим в творчестве Заболоцкого выдвигается новое существенное противопоставление: неподвижность приравнивается не только механическому передвижению, но и всякому однозначно предопределенному, полностью детерминированному движению. Такое движение воспринимается как рабство, и ему противопоставляется свобода — возможность непредсказуемости (в терминах современной науки эту оппозицию текста можно было бы представить как антиномию: избыточность — информация). Отсутствие свободы, выбора — черта материального мира. Ему противостоит свободный мир мысли. Такая интерпретация этого противопоставления, характерная для всего раннего и значительной части стихотворений позднего Заболоцкого, определила причисление им природы к низшему, неподвижному и рабскому миру. Этот мир исполнен тоски и несвободы и противостоит миру мысли, культуры, техники и творчества, дающим выбор и свободу установления законов там, где природа диктует лишь рабское исполнение:

И уйдет мудрец, задумчив,
И живет, как нелюдим,
И природа, вмиг наскучив,
Как тюрьма, стоит над ним.

У животных нет названья.
Кто им зваться повелел?
Равномерное страданье —
Их невидимый удел.

. . . .

Вся природа улыбнулась,
Как высокая тюрьма.

Те же образы природы сохраняются и в творчестве позднего Заболоцкого.

Культура, сознание — все виды одухотворенности сопричастны «верху», а звериное, нетворческое начало составляет «низ» мироздания. Интересно в этом отношении пространственное решение стихотворения «Шакалы». Стихотворение навеяно реальным пейзажем южного берега Крыма и на уровне описываемой поэтом действительности дает заданное пространственное размещение — санаторий находится внизу, у моря, а шакалы воют наверху, в горах. Однако пространственная модель художника вступает в противоречие с этой картиной и вносит в нее коррективы.

Санаторий принадлежит миру культуры — он подобен электроходу в другом стихотворении крымского цикла, о котором сказано:

Гигантский лебедь, белый гений,
На рейде встал электроход.

Он встал над бездной вертикальной
В тройном созвучии октав,
Обрывки бури музыкальной
Из окон щедро раскидав.

Он весь дрожал от этой бури,
Он с морем был в одном ключе,
Но тяготел к архитектуре,
Подняв антенну на плече.

Он в море был *явленьем смысла...*

Поэтому стоящий у моря санаторий назван «высоким» (ср. электроход «над бездной вертикальной»), а шакалы, хотя и находятся в горах, помещены *в низ верха:*

Лишь там, *наверху, по оврагам...*
Не гаснут всю ночь огоньки,

Но, поместив шакалов в «овраги гор» (пространственный оксюморон!), Заболоцкий снабжает их «двойниками» — квинтэссенцией низменной животной сущности, помещенными еще глубже:

И звери по краю потока
Трусливо бегут в тростники,
Где в каменных норах глубоко
Беснуются их двойники.

Мышление неизменно выступает в лирике Заболоцкого как вертикальное восхождение освобожденной природы:

И я, живой, скитался *над* полями,
Входил без страха в лес,
И мысли мертвецов прозрачными столбами
Вокруг меня *вставали до небес.*

И голос Пушкина был над листвою слышен,
И птицы Хлебникова пели у воды.
. . . .
И все существованья, все народы
Нетленное хранили бытие,
И сам я был не детище природы,
Но мысль ее! Но зыбкий ум ее!

Всем формам неподвижности: материальной (в природе и быту человека), умственной (в его сознании) — противостоит творчество. Творчество освобождает мир от рабства предопределенностей. Оно — источник свободы. В этой связи возникает и особое понятие гармонии. Гармония — это не идеальные соответствия уже готовых форм, а создание новых, лучших соответствий. Поэтому гармония всегда — создание человеческого гения. В этом смысле стихотворение «Я не ищу гармонии в природе» — поэтическая декларация Заболоцкого. Не случайно он ее поставил на первое место (нарушая хронологический порядок) в сборнике стихов 1932—1958 годов. Творчество человека—продолжение творческих сил природы.

В природе также присутствует бóльшая и меньшая одухотворенность; озеро гениальнее, чем окружающая его «трущоба», оно «горит устремленное к небу ночно-

му», «чаша прозрачной воды сияла и мыслила мыслью отдельной» («Лесное озеро»).

Таким образом, основная ось «верх — низ» реализуется в текстах через ряд вариантных противопоставлений.

верх	низ
далеко	близко
просторно	тесно
движение	неподвижность
метаморфоза	механическое движение
свобода	рабство
информация	избыточность
мысль (культура)	природа
творчество (создание новых форм)	отсутствие творчества (застывшие формы)
гармония	отсутствие гармонии

Такова общая система Заболоцкого. Однако художественный текст — не копия системы: он складывается из значимых выполнений и значимых невыполнений ее требований. Именно потому, что охарактеризованная система пространственных отношений организует подавляющее большинство текстов Заболоцкого, отклонения от нее делаются особенно значимыми. В стихотворении «Противостояние Марса» — уникальном в творчестве Заболоцкого, поскольку мир мысли, логики и науки выступает здесь как бездушный и бесчеловечный — мы обнаруживаем совершенно иную структуру художественного пространства. Противопоставление мысль, сознание — быт сохраняется (в равной мере как и отождествление первого с «верхом», а второго с «низом»). Однако совершенно неожиданно для Заболоцкого «дух, полный разума и воли» получает второе определение: «лишенный сердца и души». Сознательность выступает как синоним зла и зверского, античеловеческого начала в культуре:

И тень сознательности злобной
Кривила смутные черты,
Как будто дух звероподобный
Смотрел на землю с высоты.

Мир бытовой, домашний, представленный в облике привычных вещей и предметов, оказывается близким, человечным и добрым. Уничтожение вещей — чуть ли не единственный раз у Заболоцкого — оказывается злом. Вторжение войны и других форм социального зла представляется не как наступление стихии, природы на разум, а как бесчеловечное вторжение абстрактного в частную, вещественную, бытовую жизнь человека. Не случайна, как кажется, здесь пастернаковская интонация:

Война с ружьем наперевес
В селеньях жгла дома и вещи
И угоняла семьи в лес.

Персонифицированная абстракция войны сталкивается с миром вещественным и реальным. При этом мир зла — это мир без частностей. Он преобразован на основании науки, и из него удалены все «мелочи». Ему противостоит «непреобразованный», запутанный, нелогичный мир земной реальности. Сближаясь с традиционно-демократическими представлениями, Заболоцкий, вопреки господствующим в его поэзии семантическим структурам, употребляет понятие «естественный» с положительным знаком:

Кровавый Марс из бездны синей
Смотрел внимательно на нас.
. . . .
Как будто дух звероподобный
Смотрел на землю с высоты.
Тот дух, что выстроил каналы
Для неизвестных нам судов
И стекловидные вокзалы
Средь марсианских городов.
Дух, полный разума и воли,
Лишенный сердца и души,
Кто от чужой не страждет боли,
Кому все средства хороши.
Но знаю я, что есть на свете
Планета малая одна,
Где из столетия в столетье
Живут иные племена.
И там есть муки и печали,

И там есть пища для страстей,
Но люди там не утеряли
Души естественной своей.

. . . .

И эта малая планета —
Земля злосчастная моя.

Примечательно, что в этом столь неожиданном для Заболоцкого тексте резко меняется система пространственных отношений. «Высокое», «далекое» и «обширное» противостоит «низкому», «близкому» и «малому» как зло добру. «Небеса», «бездна синяя» входят в эту модель мира с отрицательным значением. Глаголы, значение которых направлено сверху вниз, несут негативную семантику. Следовало бы отметить, что, в отличие от других текстов Заболоцкого, «верхний» мир не представлен текучим и подвижным: он застыл, зафиксировался в своей логической косности и неподвижности. Не случайно именно ему приписана не только стройность, непротиворечивость, законченность, но и жесткая цветовая контрастность:

Кровавый Марс из бездны синей.

Земной мир — мир переходов и цветовых полутонов:

Так золотые волны света
Плывут сквозь сумрак бытия.

Как видим, пространственная структура того или иного текста, реализуя пространственные модели более общего типа (творчества определенного писателя, того или иного литературного направления, той или иной национальной или региональной культуры), представляет всегда не только вариант общей системы, но и определенным образом конфликтует с ней, деавтоматизируя ее язык.

Наряду с понятием «верх — низ» существенным признаком, организующим пространственную структуру текста, является оппозиция «замкнутый — разомкнутый». Замкнутое пространство, интерпретируясь в текстах в виде различных бытовых пространственных образов: дома, города, родины — и наделяясь определенными

признаками: «родной», «теплый», «безопасный»,— противостоит разомкнутому «внешнему» пространству и его признакам: «чужое», «враждебное», «холодное». Возможны и противоположные интерпретации.

В этом случае важнейшим топологическим признаком пространства сделается *граница*. Граница делит все пространство текста на два взаимно не пересекающихся подпространства. Основное ее свойство — непроницаемость. То, каким образом делится текст границей, составляет одну из существенных его характеристик. Это может быть деление на своих и чужих, живых и мертвых, бедных и богатых. Важно другое: граница, делящая пространство на две части, должна быть непроницаемой, а внутренняя структура каждого из подпространств — различной. Так, например, пространство волшебной сказки отчетливо членится на «дом» и «лес». Граница между ними отчетлива — опушка леса, иногда — река (битва со змеем почти всегда происходит на «мосту»). Герои леса не могут проникнуть в дом — они закреплены за определенным пространством. Только в лесу могут происходить страшные и чудесные события.

Очень отчетливо закрепление определенных типов пространства за определенными героями у Гоголя. Мир старосветских помещиков отгорожен от внешнего многочисленными концентрическими защитными кругами («круг» в «Вие»), долженствующими укрепить непроницаемость внутреннего пространства. Не случайно многократное повторение слов с семантикой *круга* в описании поместья Товстогубов: «Я иногда люблю сойти на минуту в *сферу* этой необыкновенно уединенной жизни, где ни одно желание не перелетает за частокол, *окружающий* небольшой дворик, за плетень сада, наполненного яблонями и сливами, за деревенские избы, его *окружающие*» [3]. Лай собак, скрип дверей, противопоставление тепла дома внешнему холоду, окружающая дом галерея, защищающая его от дождя, — все это создает полосу неприступности для враждебных внешних сил. Напротив того, Тарас Бульба — герой разомкнутого пространства. Повествование его начинается с рассказа об *уходе из дома*, сопровождаемом битьем горшков и домашней утвари. Нежелание спать в доме лишь начинает длинный ряд описаний, свидетельствующих о принадлежности этих персонажей к миру незамкнутого

пространства: «Лишившись дома и кровли, стал здесь отважен человек». Сечь не имеет не только стен, ворот, оград — она постоянно меняет место. «Нигде не видно было забора <...> Небольшой вал или засека, не хранимые решительно никем, показывали страшную беспечность» [4]. Не случайно стены появляются лишь как враждебная запорожцам сила. В мире сказки или «Старосветских помещиков» зло, гибель, опасность приходят из внешнего, открытого мира. От него обороняются оградами и запорами. В «Тарасе Бульбе» сам герой принадлежит внешнему миру — опасность приходит из мира замкнутого, внутреннего, отграниченного. Это дом, в котором можно «обабиться», уют. Самая безопасность внутреннего мира таит для героя этого типа угрозу: она может его соблазнить, совлечь с пути, прикрепить к месту, что равносильно измене. Стены и ограды выглядят не как защита, а как угроза (запорожцы «не любили иметь дело с крепостями»).

Случай, когда пространство текста делится некоторой границей на две части и каждый персонаж принадлежит одной из них, — основной и простейший. Однако возможны и более сложные случаи: разные герои не только принадлежат разным пространствам, но и связаны с различными, порой несовместимыми типами членения пространства. Один и тот же мир текста оказывается различным образом расчленен применительно к разным героям. Возникает как бы полифония пространства, игра разными видами их членения. Так, в «Полтаве» есть два непересекающихся и несовместимых мира: мир романтической поэмы с сильными страстями, соперничеством отца и любовника за сердце Марии и мир истории и исторических событий. Одни герои (как Мария) принадлежат только первому миру, другие (как Петр) только второму. Мазепа—единственный персонаж, входящий в оба.

В «Войне и мире» столкновение различных персонажей — одновременно и столкновение присущих им представлений о структуре мира.

С проблемой структуры художественного пространства тесно связаны две другие: проблемы сюжета и точки зрения.

Проблема сюжета

Мы убедились, что место действий — это не только описания пейзажа или декоративного фона. Весь пространственный континуум текста, в котором отображается мир объекта, складывается в некоторый топос. Этот топос всегда наделен некоторой предметностью, поскольку пространство всегда дано человеку в форме какого-либо конкретного его заполнения. В данном случае несущественно, что иногда (как, например, в искусстве XIX века) это заполнение стремится максимально приблизиться к бытовому окружению писателя и его аудиторий, в то время как в других случаях (например, в экзотических описаниях романтизма или в современной «космической» научной фантастике) принципиально удаляется от привычной «предметной» реальности [5].

Важно другое — за изображением вещей и предметов, в окружении которых действуют персонажи текста, возникает система пространственных отношений, структура топоса. При этом, являясь принципом организации и расстановки персонажей в художественном континууме, структура топоса выступает в качестве языка для выражения других, непространственных отношений текста. С этим связана особая моделирующая роль художественного пространства в тексте.

С понятием художественного пространства тесно связано понятие сюжета.

В основе понятия сюжета лежит представление о *событии*. Так, Б. В. Томашевский в классической по точности формулировок «Теории литературы» пишет: «Фабулой называется совокупность событий, связанных между собой, о которых сообщается в произведении <...>. Фабуле противостоит сюжет: те же события, но в их *изложении*, в том порядке, в каком они сообщены в произведении, в той связи, в какой даны в произведении сообщения о них» [6].

Событие принимается за мельчайшую нерасторжимую единицу сюжетного построения, которую А. Н. Веселовский определил как *мотив*. В поисках основного признака мотива он обратился к семантическому аспекту: мотив — это элементарная, нерасторжимая единица повествования, соотнесенная с типовым целостным событием внележащего (бытового) плана: «Под мотивом

я разумею формулу, отвечавшую, на первых порах, общественности на вопросы, которые природа всюду ставила человеку, либо закреплявшую особенно яркие, казавшиеся важными или повторявшиеся впечатления действительности. Признак мотива — его образный одночленный схематизм»[7].

Отметим бесспорную глубину этого определения. Выделив в мотиве двуединую — словесное выражение и идейно-бытовое содержание — сущность и указав на его повторяемость, А. Н. Веселовский ясно подошел к определению знаковой природы вводимого им понятия. Однако попытки применить сконструированную таким образом модель мотива к дальнейшей работе по анализу текстов сразу же влекут за собой затруднения: ниже мы убедимся в том, что одна и та же бытовая реальность может в разных текстах приобретать или не приобретать характер события.

В. Шкловский декларировал иное, чем Веселовский, чисто синтагматическое выделение единицы сюжета: «Сказка, новелла, роман — комбинация мотивов; песня — комбинация стилистических мотивов; поэтому сюжет и сюжетность являются такой же формой, как и рифма»[8]. Правда, сам В. Шкловский не выдержал этого принципа так последовательно, как это сделал В. Я. Пропп в «Морфологии сказки»: фактически, в основу его разборов положена не синтагматика мотивов, а композиция приемов. Прием же мыслится в связи с общей концепцией «медленного восприятия» и деавтоматизации формы как отношение ожидания к тексту. Таким образом, «прием» у Шкловского — отношение элемента одной синтагматической структуры к другой и, следовательно, включает семантический элемент. Поэтому утверждение В. Шкловского: «В понятии «содержание» при анализе произведения искусства, с точки зрения сюжетности, надобности не встречается»[9] — полемический выпад, а неточное истолкование позиции автора. В основе позиции Шкловского — стремление понять тайну того, почему все автоматические элементы текста в искусстве становятся содержательными. Здесь нельзя не видеть выпада против той академической науки, которая устами А. Н. Веселовского упрекнула Роде: «К поэтическим произведениям он относится только как к поэтическим». И далее: «Поэтическое произведение есть такой же исторический памятник, как и всякий

другой, и я не вижу особой необходимости в массе археологических и других подпорок и проверок, прежде чем утвердить за ним этот прирожденный ему титул». Характерен следующий далее наивный аргумент: «Ведь никто из современников не обличил трубадуров в неправдоподобии»[10]. Никто из слушателей, эстетически переживающих волшебную сказку, не обличает рассказчика в неправдоподобии — значит ли это, что Баба-Яга и Змей-Горыныч составляли бытовую реальность? Ведь именно из-за подмены верного тезиса о том, что произведение искусства представляет собой исторический памятник, положением о том, что это такой же памятник, «как и всякий другой», продолжаются в околонаучной литературе попытки увидеть в мифологических чудовищах ископаемых динозавров, а в легенде о Содоме и Гоморре — воспоминание об атомном взрыве и космических перелетах[11]. Глубокие исходные принципы Веселовского не получили полной реализации в его трудах. Однако мысль А. Н. Веселовского о знаке-мотиве как первоэлементе сюжета, равно как и синтагматический анализ В. Я. Проппа и синтагмо-функциональный В. Шкловского, с разных сторон подготавливали современное решение этого вопроса.

Что же представляет собой событие как единица сюжетосложения?

Событием в тексте является перемещение персонажа через границу семантического поля. Из этого вытекает, что ни одно описание некоторого факта или действия в их отношении к реальному денотату или семантической системе естественного языка не может быть определено как событие или несобытие до того, как не решен вопрос о месте его во вторичном структурном семантическом поле, определяемом типом культуры. Но и это еще не окончательное решение: в пределах одной и той же схемы культуры тот же самый эпизод, будучи помещен на различные структурные уровни, может стать или не стать событием. Но, поскольку, наряду с общей семантической упорядоченностью текста, имеют место и локальные, каждая из которых имеет свою понятийную границу, событие может реализоваться как иерархия событий более частных планов, как цепь событий — сюжет. В этом смысле то, что на уровне текста культуры представляет собой *одно* событие, в том или ином реальном тексте может быть развернуто в *сюжет.* Причем один и

тот же инвариантный конструкт события может быть развернут в ряд сюжетов на разных уровнях. Представляя на высшем уровне одно сюжетное звено, он может варьировать количество звеньев в зависимости от уровня текстового развертывания.

Так понятый сюжет не представляет собой нечто независимое, непосредственно взятое из быта или пассивно полученное из традиции. Сюжет органически связан с картиной мира, дающей масштабы того, что является событием, а что его вариантом, не сообщающим нам ничего нового.

Представим себе, что супруги поссорились, разойдясь в оценке абстрактного искусства, и обратились в органы милиции для составления протокола. Уполномоченный милиции, выяснив, что ни избиений, ни других нарушений гражданских и уголовных законов не произошло, откажется составлять протокол ввиду отсутствия событий. С его точки зрения, не произошло ничего. Однако для психолога, моралиста, историка быта или, например, историка живописи приведенный факт будет представлять собой событие. Многократные споры о сравнительном достоинстве тех или иных сюжетов, имевшие место на протяжении всей истории искусства, связаны с тем, что одно и то же событие представляется с одних позиций существенным, с других — незначительным, а с третьих вообще не существует.

Это относится не только к художественным текстам. Поучительно было бы с этой точки зрения просмотреть раздел «Происшествий» в газетах разных эпох. Происшествие — значимое уклонение от нормы (то есть «событие», поскольку выполнение нормы «событием» не является) — зависит от понятия нормы. Из сказанного о событии как революционном элементе, противостоящем принятой классификации, вытекает закономерность исчезновения в газетах реакционных эпох (например, в «мрачное семилетье» конца царствования Николая I) отделов происшествий. Поскольку происходят только предусмотренные события, сюжетность исчезает из газетных сообщений. Когда Герцен в частном письме (ноябрь 1840 года) сообщил отцу известие о городском происшествии (полицейский убил и ограбил купца), он был немедленно по распоряжению императора выслан из Петербурга «за распространение необоснованных слухов». Здесь характерна и боязнь «происшествий», и

вера в то, что убийство, учиненное полицейским, есть событие и, следовательно, признавать его существующим нельзя, а чтение агентами правительства частных писем не есть событие (норма, а не происшествие) и, следовательно, вполне допустимо. Вспомним возмущение по этому поводу Пушкина, для которого вмешательство государства в личную жизнь представляло вопиющую аномалию и было «событием: «...какая глубокая безнравственность в привычках нашего правительства! Полиция распечатывает письма мужа к жене и приносит их читать царю (человеку благовоспитанному и честному), и царь не стыдится в том признаться»[12]. Перед нами яркий пример того, что квалификация факта как события зависит от системы (в данном случае — нравственной) понятий и не совпадает для Пушкина и Николая I.

В равной мере и в исторических текстах отнесение того или иного факта к событиям вторично по отношению к общей картине мира. Это можно легко проследить, сопоставляя между собой различные типы мемуарных текстов, различные исторические исследования, написанные на основании изучения одних и тех же документов.

Это тем более справедливо для структуры художественных текстов. В новгородской летописи XIII века землетрясение описано так: «Трясеся земля <...> в обед, а инии бяху отьобедали». Здесь землетрясение и обед в равной мере являются событиями. Ясно, что для киевской летописи это невозможно. Можно привести много случаев, когда смерть персонажа не является событием.

В «Гептамероне» Маргариты Наваррской блестящее общество, разделенное опасным путешествием через горную местность, залитую половодьем, вновь благополучно собирается в монастыре. То, что при этом погибли слуги (утонули в реке, съедены медведями и т. п.), событием не является. Это только обстоятельство — вариант события. Л. Толстой в «Люцерне» следующим образом определил историческое событие: «Седьмого июля 1857 года в Люцерне перед отелем Швейцергофом, в котором останавливаются самые богатые люди, странствующий нищий певец в продолжение получаса пел песни и играл на гитаре. Около ста человек слушало его. Певец три раза просил всех дать ему что-

нибудь. Ни один человек не дал ему ничего, и многие смеялись над ним <...> *Вот событие,* которое историки нашего времени должны записать огненными неизгладимыми буквами. Это событие значительнее, серьезнее и имеет глубочайший смысл, чем факты, записываемые в газетах и историях» [13]. Любовь — событие с точки зрения романа, но не является событием с точки зрения летописи, которая фиксирует государственно важные браки, однако никогда не отмечает фактов семейной жизни (в случае, если они не вплетаются в ткань политических событий).

Рыцарский роман не фиксирует изменений в материальном положении героя — с его точки зрения это не является событием, а гоголевская школа перестает фиксировать любовь. Любовь как «несобытие» становится основой целой сцены в «Ревизоре»:

«*Мария Антоновна* (смотрит в окно): Что это там, как будто бы полетело? Сорока или какая другая птица?

Хлестаков (целует ее в плечо и смотрит в окно). Это сорока» [14].

Событиями оказываются не любовь, а действия, цель которых — «чин, денежный капитал, выгодная женитьба». Даже смерть героя далеко не во всяком тексте будет представляться событием. В рыцарских средневековых текстах смерть — событие, если сопряжена со славой или бесславием. В этом случае она соответственно и оценивается положительно или отрицательно как хорошее или плохое событие. Сама же по себе она не рассматривается в качестве «яркого впечатления действительности»: «Дивно ли, оже муж умерл в полку ти? Лепше суть измерли и рода наши»,— писал Владимир Мономах. Такого же мнения был и его сын: «Аще и брати моего убил еси, то есть недивьно, в ратех бо и цари, и мужи погыбають» [15]. Мысль о том, что событием является не смерть, а слава, отчетливо выразил Даниил Галицкий в речи перед войском: «Почто ужасываетеся? Не весте ли, яко война без падших мертвых не бываеть? Не весте ли, яко на мужи на ратные нашли есте, а не на жены? Аще муж убьен есть на рати, то кое чюдо есть? Инии же и дома умирають без славы, си же со славою умроша» [16].

Последний пример подводит нас к сущности вопроса. Событие мыслится как то, что произошло, хотя могло и не произойти. Чем меньше вероятности в том, что

данное происшествие может иметь место (то есть, чем больше информации несет сообщение о нем), тем выше помещается оно на шкале сюжетности. Так, например, когда в современном романе герой умирает, то предполагается, что он может не умереть, а, скажем, жениться. Автор же средневековой хроники исходит из представления о том, что все люди умирают, и поэтому сообщение о смерти не несет никакой информации. Но одни умирают со славой, другие же «дома» — это и есть то, что достойно быть отмечено. Таким образом, событие — всегда нарушение некоторого запрета, факт, который имел место, хотя не должен был его иметь. Для человека, мыслящего категориями уголовного кодекса, событием будет законопреступное деяние, с точки зрения правил уличного движения — неправильный переход улицы.

Если с этой точки зрения посмотреть на тексты, то легко будет разделить их на две группы: бессюжетные и сюжетные.

Бессюжетные тексты имеют отчетливо классификационный характер, они утверждают некоторый мир и его устройство. Примерами бессюжетных текстов могут быть календарь, телефонная книга или лирическое бессюжетное стихотворение. Рассмотрим на примере телефонной книги некоторые характерные черты этого типа текстов. Прежде всего у этих текстов есть свой мир. Мир денотатов на уровне общеязыковом эти тексты будут утверждать в качестве универсума. Список имен текста будет претендовать на функцию инвентарной описи вселенной. Мир телефонной книги составляют фамилии телефонных абонентов. Все остальное — просто не существует. В этом смысле существенным показателем текста является то, что с его точки зрения *не существует*. Мир, исключаемый из отображения,— один из основных типологических показателей текста как модели универсума.

Так, с точки зрения литературы определенных периодов не существует низменная действительность (романтизм) или возвышенная, поэтическая действительность (футуризма).

Другим важным свойством бессюжетного текста будет утверждение определенного *порядка* внутренней организации этого мира. Текст строится некоторым определенным образом, и передвижение элементов его так,

чтобы установленный порядок подвергся нарушению, не допускается. Так, например, в телефонной книге фамилии абонентов расположены в алфавитном порядке (в данном случае порядок обусловлен удобством пользования; принципиально допустим и ряд других принципов организации). Перемещение какой-либо фамилии так, чтобы установленный порядок был нарушен, не допускается.

Если взять не телефонную книгу, а какой-либо художественный или мифологический текст, то нетрудно доказать, что в основе внутренней организации элементов текста, как правило, лежит принцип бинарной семантической оппозиции: мир будет члениться на богатых и бедных, своих и чужих, правоверных и еретиков, просвещенных и непросвещенных, людей Природы и людей Общества, врагов и друзей. В тексте эти миры, как мы уже говорили, почти всегда получают пространственную реализацию: мир бедняков реализуется как «предместья», «трущобы», «чердаки», мир богачей—«главная улица», «дворцы», «бельэтаж». Возникают представления о грешных и праведных землях, антитеза города и деревни, цивилизованной Европы и необитаемого острова, богемского леса и отцовского замка. Классификационная граница между противопоставляемыми мирами получит признаки пространственной черты — Леты, отделяющей живых от мертвых, адской двери с надписью, уничтожающей надежду на возвращение, печати отверженности, которую кладут на бедняка стоптанные подошвы, запрещающие ему проникнуть в пространство богатых, длинные ногти и белые руки Оленина, не дающие ему слиться с миром казаков.

Бессюжетный текст утверждает незыблемость этих границ.

Сюжетный текст строится на основе бессюжетного как его отрицание. Мир делится на живых и мертвых и разделен непреодолимой чертой на две части: нельзя, оставшись живым, прийти к мертвым, или, будучи мертвецом, посетить живых. Сюжетный текст, сохраняя этот запрет для всех персонажей, вводит одного (или группу), которые от него освобождаются: Эней, Телемак или Дант опускаются в царство теней, мертвец в фольклоре, у Жуковского или Блока посещает живых. Таким образом, выделяются две группы персонажей — подвижные и неподвижные[17]. Неподвижные — подчиняются струк-

туре основного, бессюжетного типа. Они принадлежат классификации и утверждают ее собой. Переход через границы для них запрещен. Подвижный персонаж — лицо, имеющее право на пересечение границы. Это Растиньяк, выбивающийся снизу вверх, Ромео и Джульетта, переступающие грань, отделяющую враждебные «дома», герой, порывающий с домом отцов, чтобы постричься в монастыре и сделаться святым, или герой, порывающий со своей социальной средой и уходящий к народу, в революцию. Движение сюжета, *событие* — это пересечение той запрещающей границы, которую утверждает бессюжетная структура. Перемещение героя *внутри* отведенного ему пространства событием не является. Из этого ясна зависимость понятия события от принятой в тексте структуры пространства, от его классификационной части. Поэтому сюжет может быть всегда свернут в основной эпизод — пересечение основной топологической границы в пространственной его структуре. Вместе с тем, поскольку на основе иерархии бинарных оппозиций создается ступенчатая система семантических границ (а сверх того могут возникать частные упорядоченности, в достаточной мере автономные от основной), возникают возможности частных пересечений запретных граней, подчиненные эпизоды, развертываемые в иерархию сюжетного движения.

Таким образом, бессюжетная система первична и может быть воплощена в самостоятельном тексте. Сюжетная же — вторична и всегда представляет собой пласт, наложенный на основную бессюжетную структуру. При этом отношение между обоими пластами всегда конфликтное: именно то, невозможность чего утверждается бессюжетной структурой, составляет содержание сюжета. Сюжет — «революционный элемент» по отношению к «картине мира».

Если толковать сюжет как развернутое событие — переход через семантический рубеж, то тогда станет очевидной обратимость сюжетов: преодоление одной и той же границы в пределах одного и того же семантического поля может быть развернуто в две сюжетные цепочки противоположной направленности. Так, например, картина мира, подразумевающая деление на людей (живые) и нелюдей (боги, звери, мертвецы) или на «мы» и «они», подразумевает два типа сюжетов: человек преодолевает границу (лес, море), посещает богов

(зверей, мертвецов) и возвращается, захватив нечто, или бог (зверь, мертвец) преодолевает границу (лес, море), посещает людей и возвращается к себе, захватив нечто. Или же: один из «нас», преодолев границу (перелез стену, перешел границу, переоделся «по-ихнему», заговорил «не по-нашему», «вскликнул Магмета», как советует Афанасий Никитин, оделся французом, как Долохов), проникает к «ним», или один из «них» проникает к «нам».

Инвариантное событие по отношению к развертке сюжета может рассматриваться как язык, а сюжет — как некоторое на нем сообщение. Однако сюжет как некоторый текст — конструкт,— в свою очередь, выступает по отношению к текстам более низких уровней как своего рода язык. Сюжет даже в пределах данного уровня дает тексту лишь типовое решение: для определенной картины мира и определенного структурного уровня существует единственный сюжет. Но в реальном тексте он проявляется лишь как некоторое структурное ожидание, которое может выполняться или не выполняться.

Понятие персонажа

Таким образом, в основе построения текста лежит семантическая структура и действие, представляющее всегда попытку преодоления ее. Поэтому всегда даны два типа функций: классификационные (пассивные) и функции действователя (активные). Если мы вообразим себе географическую карту, то это будет хорошим примером классификационного (бессюжетного) текста. Такими же примерами будут календарь, описание примет, тексты с обозначением нормализованных, регулярных действий: расписание поездов, свод законов, «Домострой»; в художественной литературе — идиллии или знаменитая «Голубиная книга».

Однако стоит провести по карте стрелку, означающую, например, трассу регулярных морских сообщений или возможного воздушного перелета, как текст сделается сюжетным: будет введено действие, преодолевающее (в данном случае — географическую) структуру.

В этом случае, отмечая по карте движение какого-либо конкретного судна, мы получим нечто, напоминаю-

щее отношения, которые возникают в сюжетном тексте: судно может выйти или нет, проехать точно по трассе или отклониться от нее (в структурном смысле один и тот же путь по карте, если он представляет выполнение или невыполнение какого-либо нормативного задания или проделан вне всяких соотнесений с представлением о типовом долженствовании,— совершенно различные вещи: в первом случае каждый «шаг» продвижения получает значение выполнения или невыполнения нормы — во втором он вообще значения не имеет).

С того момента, когда на карту нанесены не только общая трасса, но и путь по ней одного корабля, вводятся новые координаты оценки. Карта и типовая трасса — понятия пространственные и ахронные, но как только на них отмечен путь корабля, оказывается возможным ставить вопросы о времени его движения относительно времени наблюдателя (совершилось ли это движение, совершается ли сейчас или совершится в будущем) и о степени его реальности.

Пример с картой можно представить себе как модель сюжетного текста. Он включает в себя три уровня: 1) уровень бессюжетной семантической структуры; 2) уровень типового действия в пределах данной структуры и 3) уровень конкретного действования.

При этом взаимное отношение уровней меняется от того, в каком месте мы проведем основное структурное противопоставление:

код — сообщение
1 — 2, 3
1,2 — 3

Таким образом, уровень 2 может восприниматься и как код и как сообщение, в зависимости от точки зрения описывающего.

Начиная с «Морфологии сказки» В. Я. Проппа очевидно, что персонаж представляет собой пересечение структурных функций. В. Я. Пропп наметил и основные функции (герой, помощник, вредитель).

Из сказанного следует, что неизбежными элементами всякого сюжета являются: 1) некоторое семантическое поле, разделенное на два взаимодополнительных подмножества; 2) граница между этими подмножества-

ми, которая в обычных условиях непроницаема, однако в данном случае (сюжетный текст всегда говорит о *данном случае*) оказывается проницаемой для героя-действователя; 3) герой-действователь.

Каждый из этих элементов обладает некоторым набором признаков, раскрывающихся по мере вступления их в сюжетные отношения с другими элементами.

Так, исходным пунктом сюжетного движения является установление между героем-действователем и окружающим его семантическим полем отношения отличия и взаимной свободы: если герой совпадает по своей сущности со своим окружением или не наделен способностью отделиться от него,— развитие сюжета невозможно. Действователь может и не совершить действия: корабль может не отплыть, убийца не убить, Печорин и Бельтов бездействуют. Но характер их взаимоотношений с окружением свидетельствует, что это бездействующие действователи. Неотплытый корабль и неотплывшая скала, неубивший убийца и неубивший обыватель, Печорин и Грушницкий, Бельтов и Круциферский — структурно не адекватны, хотя в равной мере не совершают действий.

В отношении к границе сюжетного (семантического) поля действователь выступает как преодолевающий ее, а граница в отношении к нему — как препятствие. Поэтому все виды препятствий будут в тексте, как правило, сконцентрированы на границе и структурно всегда представляют собой ее часть. Не существенно, будут ли это «вредители» волшебной сказки, враждебные Одиссею волны, ветры и морские течения, ложные друзья плутовского романа или ложные улики в детективе: в структурном смысле все они несут одинаковую функцию — делают переход от одного семантического поля в другое крайне затрудненным, более того — невозможным для всех, кроме действователя в данном единичном случае (возможен и другой частный сюжетный случай: действователь погибает или по каким-либо иным причинам «выходит из игры», не преодолев границы). Помощники действователя — результат расслоения в некоторых текстах единой функции преодоления границы.

Преодолев границу, действователь вступает в семантическое «антиполе» по отношению к исходному. Для того чтобы движение остановилось, он должен с ним

слиться, превратиться из подвижного персонажа в неподвижный. Если же этого не происходит,— сюжет не закончен и движение продолжается. Так, например, герой волшебной сказки в исходной ситуации — не часть того мира, которому он принадлежит: он гонимый, непризнанный, не выявивший своей настоящей сути. Затем он преодолевает границу, отделяющую «этот» мир от «того». Именно граница (лес, море) связана с наибольшими опасностями. Но, поскольку герой и в «том» мире не сливается с окружением (в «этом» мире он был бедный, слабый, младший брат среди богатых, сильных, старших братьев, в «том»—он человек среди нелюдей), сюжет не останавливается: герой возвращается и, меняя свое бытие, становится хозяином, а не антиподом «этого» мира. Дальнейшее движение невозможно. Именно поэтому, как только влюбленный женится, восставшие побеждают, смертные умирают,— развитие сюжета приостанавливается.

Приведем в качестве примера сюжет об инкарнированном боге: бог обретает инобытие для того, чтобы снизойти из мира блаженства в земной мир (обретает свободу относительно своего окружения), он рождается в мир (переход границы), становится человеком (сыном человеческим), но не сливается с новыми обстоятельствами (сюжет типа «Федор Кузьмич» на этом исчерпывается: царь становится мужиком). В земном мире он — часть иного мира. С этим связана его гибель (переход границы) и вознесение. Персонаж сливается с окружением — действие останавливается.

Отождествление действователя и других сюжетных функций: окружения, препятствий, помощи, «антиокружения» — с антропоморфными персонажами представляется нам настолько естественным и привычным, что мы, обобщая свой культурный опыт до степени закона, предполагаем, что всякий сюжет — развитие отношений между людьми просто в силу того факта, что тексты создаются людьми и для людей. Здесь нам будет полезно снова вспомнить о карте и пути корабля. Действователем здесь оказался не человек, а корабль, препятствиями — не люди, а бури, течения и ветры, границей — океан, окружением и «антиокружением» — пункты отправки и прибытия. При описании текста, отмечающего движение корабля по карте, как некоторого события (сюжета), мы полностью были избавлены от

необходимости прибегать к антропоморфным персонажам. Почему? Объяснение скрыто в природе той классификации, которая задает характер семантической оппозиции и природы границы. Она обусловливает всю систему, в частности, и то, в каком облике будут реализованы сюжетные функции. Так, например, широко известны китайские тексты, в которых действователями выступают лисы-оборотни, а людям отведена роль обстоятельств действия (окружения, преграды, помощи). Действователь может быть не антропоморфен, а границе или окружению могут быть приданы черты антропоморфизма. Наконец, сама антропоморфизация персонажей еще не означает их отождествления с нашим личностным, бытовым представлением о человеке. Так, например, когда в наказание за убийство мстят родственникам по мужской линии, то здесь, очевидно, не то стремление отплатить убийце, причинив ему горе, которое склонен усматривать в подобной мести современный европеец, а убеждение в том, что действователем (убийцей) является род, а непосредственный убийца — лишь орудием. Поэтому безразлично, какому из представителей рода будет нанесен ответный удар.

В древнерусских летописях рассказывается о поступках князей и других исторических лиц (уже само членение их на исторических и неисторических разделяет людей на «действователей» и «недействователей»). Однако при ближайшем рассмотрении оказывается, что подлинными действователями являются бог, дьявол («сотона»), черти, ангелы, добрые и злые советники, а исторические деятели или люди — герои легенд — лишь орудийными средствами в их руках: «Сотона же влезе в Каина и подстрекаше Каина убити Авеля». Или: «Имена сим законопреступником Путьша и Талечь Еловить, Ляшько. Отец же их сотона. Сици бо слуг беси бывают. Беси бо на злое посылаеми бывають, ангели на благое посылаеми»[18]. Представление о пассивной, орудийной роли человека с неизбежностью уравнивало бога и дьявола как действователей. Это смущало летописца и заставляло подчеркивать в добавочных словесных характеристиках немощь сатаны и его подручных. «Яневи же идущю домови в другую нощь, медведь влез, угрыз ею и снесть и тако погыбнуста наущеньем бесовьским <...> беси бо не ведять мысли человеческое, во влагають помысл в человека таины не сведуще.

Бог един свесть помышленья человеческая, беси же не сведають ничтоже, суть бы немощни и худи взоромь». Действие в летописи развертывается, таким образом, подобно «Илиаде», где осуществляется двойная борьба: между группами богов и между ахейцами и троянами. С точки зрения религиозно-этического членения действователями являются боги и дьявол, а человек — лишь орудийное условие действия. Это настолько очевидно для средневекового человека, что он не видит противоречия в тексте типа: «В се же лето преставися Иван митрополит. Бысть же Иван муж хытр книгам <...> смерен же и кроток, молчалив, речист же книгами святыми»[19]. «Молчалив» и «речист» не суть взаимопротиворечащие характеристики. Молчалив как действователь, «от себя». Речист же не «от себя», а как носитель высшей мудрости, ее орудие. С этим же связано представление о том, что человек — не автор всякой истинной (святой) книги или иконы, а орудие для осуществления «богодохновенного» действия.

Однако персонажи летописи включены и в другие семантические поля с иными — политическими — характеристиками (например: «русская земля — нерусская земля»; «правильное управление — неправильное управление»). В этом окружении князья выступают уже как действователи, а молитвы, святые или в (злых делах) черти — как помощники, персонифицированные обстоятельства действия. Таким образом, персонификация сюжетных функций зависит от природы семантической классификации.

Тип картины мира, тип сюжета и тип персонажа взаимообусловлены.

Итак, мы установили, что среди персонажей — героев многочисленных художественных и нехудожественных текстов, снабженных человеческими именами и человеческой внешностью, мы можем выделить две группы: действователей и условия и обстоятельства действия. Для того чтобы обе эти группы сюжетных функций «очеловечились», требуется особый тип осмысления мира — представление о том, что действующей силой является человек и человек же составляет его препятствие.

Мы уже указывали, что персонажи первой группы отличаются от второй подвижностью относительно своего окружения. Однако сама эта подвижность — резуль-

тат одного существенного свойства: подвижный персонаж отличается от неподвижных тем, что обладает разрешением на некоторые действия, для других запретные. Так, Фрол Скобеев обладает другой нормой поведения, чем люди его окружения: они связаны определенными нравственными нормами, от которых Фрол Скобеев свободен. С их точки зрения, Фрол «плут», «вор», и его поведение — «плутовство» и «воровство». С его (и читателей этой повести в XVII веке) точки зрения, поведение его жертв обличает их глупость, и это оправдывает его плутни. Действующий герой ведет себя иначе, чем другие персонажи, и он единственный имеет на это право. Право на особое поведение (героическое, безнравственное, нравственное, безумное, непредсказуемое, странное — но всегда свободное от обязательств, непременных для неподвижных персонажей) демонстрирует длинный ряд литературных героев от Васьки Буслаева до Дон-Кихота, Гамлета, Ричарда III, Гринева, Чичикова, Чацкого. Истолковать это положение лишь как утверждение якобы обязательности конфликта героя со средой — значит не только сузить, но и исказить вопрос в угоду привычной терминологии. В качестве действователя могут выступать не лица, а группа, класс, народ (ср., например, «Тараса Бульбу»), которые должны обладать свойствами подвижности относительно некоторого более широкого окружения.

Для того чтобы понять закономерность превращения сюжетной функции в персонажа — в образ с признаками человека,— надо иметь в виду еще одно обстоятельство. Если мы сравним плутовскую новеллу с плутовским романом, то заметим любопытное различие. Структура плутовской новеллы строится по отчетливой схеме: герой-плут действует в семантическом поле «богатство — бедность»[20]. Он — бедняк, но, в отличие от других персонажей своего окружения, наделен подвижностью: умом, инициативой, правом находиться вне моральных запретов. Граница между бедностью и богатством непроницаема для «дурака», но не страшна для «плута». Таким образом, сюжет плутовской новеллы — история счастливой плутни, делающей из бедняка богача, из неудачного вздыхателя — счастливого любовника или мужа. Сюжет-событие может быть развернут в сюжет-цепочку событий, как, например, в «Флоре Скобееве».

Однако в плутовском романе мы наблюдаем характерное усложнение. Оно состоит не только в замене одного сюжетного эпизода нагромождением многих. Если мы проанализируем «Моль Флендерс» или «Пригожую повариху», то убедимся, что персонаж, являющийся в одних эпизодах действователем, в других выступает как объект плутни, становясь для другого плута воплощением «границы» — преграды на пути к богатству и счастью. То, что одни и те же элементы текста попеременно выполняют различные сюжетные функции, способствует их персонификации — отождествлению функции и персонажа. Аналогичный эффект происходит в результате смены точки зрения.

О специфике художественного мира

Все сказанное выше о событии и сюжете применимо в равной мере к художественным и нехудожественным текстам. Не случайно мы старались иллюстрировать основные положения и теми и другими примерами. Специфика художественного сюжета, повторяя на ином уровне специфику метафоры, состоит в одновременном наличии нескольких значений для каждого сюжетного элемента, причем ни одно из них не уничтожает другого даже при полной их противоположности. Но поскольку подобная одновременность возникает лишь на определенном уровне, расслаиваясь в других на различные однозначные системы или будучи «снятой» в каком-то абстрактном единстве на высшем уровне, то можно заключить, что «художественность» текста возникает на определенном уровне — уровне авторского текста.

Рассмотрим текст стихотворения Лермонтова «Молитва» (1829):

Не обвиняй меня, всесильный,
И не карай меня, молю,
За то, что мрак земли могильный
С ее страстями я люблю;
За то, что редко в душу входит
Живых речей твоих струя,
За то, что в заблужденьи бродит

Мой ум далеко от тебя;
За то, что лава вдохновенья
Клокочет на груди моей;
За то, что дикие волненья
Мрачат стекло моих очей;
За то, что мир земной мне тесен,
К тебе ж проникнуть я боюсь,
И часто звуком грешных песен
Я, боже, не тебе молюсь.

Но угаси сей чудный пламень,
Всесожигающий костер,
Преобрати мне сердце в камень,
Останови голодный взор;
От страшной жажды песнопенья
Пускай, творец, освобожусь,
Тогда на тесный путь спасенья
К тебе я снова обращусь.

Рассматривая текст стихотворения, очень легко заметить, что семантическая система его расслаивается на два пласта:

I	II
Бог	земля
вечность	мгновенность (тленность)
свет	тьма
жизнь	смерть
благо	грех
реальность	тень

Как исходный, отмеченный член оппозиции выступает левая колонка. Это выражается, в частности, в том, что именно она избрана как точка зрения (направление оценки) и как направление действия. Направление оценки выражается прежде всего в пространственных категориях. «Я» «далеко от тебя», а не «ты», «далеко от меня» при одинаковой классификационной структуре свидетельствует о том, что именно «ты» берется за точку семантического отсчета. Определение земного мира как «мрака» ведет нас к представлению об антитетическом ему «свете» и имеет классификационно-структурный характер (связано с определенным типом культуры). Сопровождающий его эпитет «могильный» имеет

двойную семантику. Кодовая — влечет за собой представление о земной жизни как смерти в противовес «животу вечному» загробной жизни. Одновременно в нем есть пространственная семантика «могилы» — глубокого и закрытого пространства (представление о том, что мир — бездна по сравнению с раем, ад — бездна по сравнению с миром; характерно, что у Данте мера греха соответствует мере глубины и закрытости, мера святости — степени возвышенности и открытости). Но в этом же эпитете есть и точка отсчета, поскольку земной мир — «бездна» лишь по отношению к раю.

Определенная направленность есть и в глаголах действия. Слева направо направлен активный «карать», справа налево — лишенный признака активности—«молить». Но уже стихи:

...мрак земли могильный
С ее страстями я люблю... —

меняют картину. Они еще укладываются в общую систему описанного выше культурного кода, но придают тексту противоположную направленность: в качестве точки зрения избирается не «всесильный», а грешное «я». С этой точки зрения «могильный мрак» земли и ее «страсти» могут оказаться предметом любви.

Однако начиная с девятого стиха текст перестает дешифровываться в той семантической системе, которая работала до сих пор. Решительно меняется природа «я». В первой части стихотворения — это подвижный элемент, ценность которого определена его отношением к окружению: принадлежа к «земной» жизни, «я» становится мгновенным, смертным, блуждающим вдали от истины — незначительным; войдя в свет и истину другого мира, это же «я» делается значительным, но не своей значительностью, а ценностью того мира, частью которого оно становится.

Текст, начинающийся с девятого стиха, апеллируя к уже стандартизованным в конце 1820-х годов метафорам типа «лава вдохновенья», вызывал в сознании читателей иной, тоже ему известный, культурный код — романтический. В этой системе главной оппозицией выступало

«я — не-я»

Все, что составляет «не-я», взаимно уравнивается, земной и неземной миры становятся синонимами:

$$Я — \begin{cases} \text{земной мир,} \\ \text{бог.} \end{cases}$$

Это приводит к тому, что «я» становится не элементом в мире (окружении), а миром, пространством (последовательно романтическая структура; исключается сюжет). Сверх того, «я» становится не только неподвижным, но и огромным, равным всему миру («В душе своей я создал мир иной»). «Я» оказывается пространством для внутренних событий.

В свете этой системы понятий естественным представляется то, что «я» растет пространственно: в стихах 9—10 оно уподобляется вулкану (в том числе и пространственно, в отличие от метафоры Бенедиктова «В груди у юноши вулкан»): «лава вдохновенья», «клокочет *на* груди» (ср. однотипное «на груди утеса-великана»). Стихи 11—12 уподобляют уже глаза (часть) поэта — бурному океану. А за этим следует «мир земной мне тесен» и одновременный отказ от небесного мира. Если вначале «я» составляло часть мира, противостоящего богу, то теперь божественное «ты» — лишь часть противостоящего «я» мира. В этом мире, составленном из моего «я» и на него направленном, нет другого объекта, кроме «меня». Показательно, что объект молитвы не назван («я, боже, не тебе молюсь»).

«Грешный» в этом контексте перестает быть осудительным эпитетом, так как мир «я» не судится внележащими законами религии или морали. В романтической системе «грешный» — антоним «пошлого».

Стихи 17—20 воспринимаются как антитеза началу: там страсти — принадлежность могильного мрака, здесь — «чудный пламень».

Но уже 20 стих содержит сигналы какой-то иной семантической системы, чуждой романтизму. Они связаны с силой направленности «я» на объект. В романтической системе «я» единственным непошлым объектом деятельности имеет самое себя. И если «не каменное» («чувствительное») сердце и возможно в романтической системе (хотя гораздо чаще «теперь уже каменное» — «увядшее»), то «голодный взор» из нее решительно выпадает. Уже на заре романтизма масоны говорили о

человеке как о существе «с очами, внутрь себя обращенными». Скорее всего, к этому тексту подойдет снова оппозиция «земной мир» («я»—его часть) — «неземной мир». Но яркой, истинной, вызывающей «страшную жажду» деятельности и привлекающей «голодный взор» и, следовательно, не имеющей признаков мгновенности, смерти, тленности, неяркости, оказывается именно земная жизнь.

Наконец, последние два стиха снова возвращают нас (такими кодовыми сигналами, как «тесный путь» и «спасение») к христианскому коду, но одновременно «тесный» воспринимается как антоним «просторному», что семантизируется не так, как в христианской системе («просторный путь — путь греха, путь жизни»), а как синоним свободы и ее рефлексов в романтическом типе культурного кода.

Мы рассматривали не семантическую структуру текста, а то общекультурное семантическое поле, в котором этот текст функционирует. При этом мы убедились, что текст проецируется не на одно, а на *три* различных типа семантической структуры. Что бы это означало, если бы текст был не художественным, а, скажем, научным?

В научном тексте введение новой семантической системы означало бы опровержение, «снятие» старой. Научный диалог состоит в том, что одна из спорящих позиций признается неистинной и отбрасывается. Другая — побеждает.

Как мы видели, семантическое поле стихотворения Лермонтова строится иначе: оно возникает из *отношения* всех трех систем. Отрицающее не уничтожает отрицаемого, а вступает с ним в отношение со-противопоставления. Поэтому научный спор — это доказательство того, что точка зрения противника не имеет ценности. Художественный спор возможен только с оппонентом, абсолютная победа над которым невозможна. Именно потому, что религиозная структура сознания в «Молитве» сохраняет и притягательность и величие — опровержение ее поэтично.

Если бы «Молитва» представляла собой философский трактат, она разделилась бы на несколько полемически противопоставленных отдельных частей. Как стихотворение, она образует единую структуру, в которой все семантические системы функционируют одновремен-

но в сложной взаимной «игре». Это та особенность художественного текста, на которую проницательно указывал М. Бахтин.

Научная истина существует в одном семантическом поле, художественная — одновременно в нескольких, в их взаимной соотнесенности. Это обстоятельство резко увеличивает число значимых признаков каждого элемента.

Мы видим, какие сложные противоречия создаются в системах, возникающих в результате креолизации языков различных культур. Однако не следует думать, что если текст выдержан в одной семантической системе, то он не может создать той сложной игры структурных элементов, которая и обеспечивает ему семантическую емкость, свойственную искусству. Мы видели, что и в пределах одной и той же системы кода культуры одни и те же семантические элементы на одном уровне выступают как синонимы, а на другом — как антонимы. Сказанное применимо и к постороению сюжета художественного произведения. Рассмотрим с этой точки зрения трилогию Сухово-Кобылина. В «Свадьбе Кречинского» противопоставлены два лагеря: честные люди — бесчестные люди. Муромский, его дочь Лидочка, Нелькин — «помещик, близкий сосед Муромских, молодой человек, служивший в военной службе»,— разновидности типа честного человека; Кречинский, Расплюев — разновидности бесчестного человека. Характер каждого из них представляет собой набор дифференциальных признаков, раскрываемых в отношении к персонажам одной с ними группы и персонажей другой группы. А поскольку каждая из этих групп делится еще на подгруппы (например, подгруппа «Кречинский» и подгруппа «Расплюев»), то характеристика складывается из дополнительных дифференциальных признаков, возникающих в отношении к подгруппам. Вторая часть трилогии — «Дело» — вводит новую оппозицию: частные люди — бюрократия (не люди). Бюрократия состоит из персонажей, наделенных различной внешностью (ср. «Чибисов. Приличная презентабельная наружность. Одет по моде», «Касьян Касьянович Шило. Физиономия корсиканского разбойника. Клокат. Одет небрежно»), но единых в противопоставлении людям. Это «начальства», «силы», «подчиненности» (терминология с элементом пародии ангельской иерархии) — и «ко-

леса, шкивы, шестерни бюрократии» (не люди, а части механизма). В этом противопоставлении Кречинский оказывается в лагере людей и выступает как союзник Муромцевых. Наконец, в третьей части — «Смерть Тарелкина» — оба члена оппозиции принадлежат лагерю не людей, происходит столкновение негодяев крупного и мелкого пошиба, но в равной мере принадлежащих нечеловеческому, бюрократическому миру. Все три типа членения создают свои, только им присущие смыслоразличительные признаки персонажей. Однако каждая из этих систем не отменяет предшествующую, а функционирует на ее фоне.

Крепостной крестьянин — Сучок из «Льгова» Тургенева — предстает в нашем сознании как некоторый набор смыслоразличительных признаков. Но в антитезе помещику и в противопоставлении крестьяским детям в его характере активизируются разные признаки. А сам образ живет как включенный в оба эти (и ряд других) планов одновременно.

Художественный текст представляет собой сложную систему, построенную как сочетание общих и локальных упорядоченностей разных уровней. Это прямым образом влияет на построение сюжета.

Существенным свойством художественного текста является то, что он находится в отношении двойного подобия: он подобен определенному изображаемому им куску жизни — части всемирного универсума,— и он подобен всему этому универсуму. Посмотрев фильм, мы говорим не только: «Таков был Иван Петрович», но и: «Таковы эти иваны петровичи», «Таковы мужчины», «Таковы люди», «Такова жизнь».

При этом если в первом отношении разные тексты не гомеоморфны, то во втором они находятся в отношении подобия. Но всякий сюжетный текст более или менее легко распадается на сегменты. А это обстоятельство влечет за собой интересные следствия.

Возьмем текст, наиболее легко, зримо членящийся на отрезки,— театральную постановку пьесы. Театральная постановка наглядно иллюстрирует одно существенное свойство искусства — парадоксальный гомеоморфизм частей и целого.

Театральная пьеса отображает на своем языке определенные явления внешнего мира, и вместе с тем она представляет собой замкнутый мир, соотнесенный с

внележащей реальностью не в ее частях, а в универсальной целостности. Граница вполне реального театрального пространства — рампа, стены сценической коробки. Это театральный универсум, отображающий реальный универсум. Именно в этом смысле явственно ощутимой *границы* сценического мира. Он придает пьесе универсальность и не позволяет ставить вопроса о чем-либо, лежащем вне театральной площадки, как равном ему по реальности.

Однако театральный спектакль распадается на отчетливые сегменты — сцены, которые составляют части текста постановки и одновременно протекают в тех же пространственных границах, что и пьеса в целом. Они в отдельности также гомеоморфны миру. Но и сцены — не последнее членение текста пьесы: каждое явление, вводя новый персонаж, дает новую модель мира, но в тех же пространственных рамках. Аналогичную роль играют в кино границы экрана: они устанавливают для всех планов и точек зрения, отраженных в отдельных кадрах, некий гомеоморфизм. Если экран заполнен глазами, снятыми крупным планом, то мы не воспринимаем их как часть огромного лица, границы которого выходили бы за пространственные рамки кинотеатра. Киномир в пределах этого кадра — глаза. И, относясь определенным образом к синтагматике предшествующих кадров (в этой связи кадр воспринимается как часть, и крупный план не выступает как релевантный признак; он синонимичен словесным описаниям типа: «смотрит с ужасом», «смотрит внимательно»), он одновременно отнесен и к определенной реальности — парциальной (глаза) и универсальной (мир). Во втором смысле он выступает как самодовлеющее целое, значение которого можно выразить приблизительно так: «Мир — это глаза». Глаза и их выражение, зафиксированное в кадре, становится моделью универсума. И это достигается вычлененностью на определенном уровне сегмента (кадра) из синтагматической цепочки и «крупным планом» — отношением границы экрана к содержанию кадра. Пьеса разбита сценами и явлениями на синхронные срезы, каждый из которых особым образом делит персонажей на два лагеря (если мы имеем дело со сценой — монологом, то герою противостоит пустое подмножество элементов, и в рамках *данной* сцены он заполняет весь мир). Но каждый раз эти группы различ-

ны по составу или соотношению элементов. Следовательно, тем или иным способом проведенная граница определяет принцип дифференциации подмножеств элементов, то есть выделяет их дифференциальные признаки. Тогда пьеса (если отвлечься от ее синтагматической структуры) будет представлять собой совокупность синхронных моделей универсума.

Но каждое членение — не только определенный принцип дифференциации. Взаимоналожение этих бинарных членений создает пучки дифференциации. Отождествляясь с какими-либо персонажами, эти пучки становятся характерами. Характер персонажа — набор всех данных в тексте бинарных противопоставлений его другим персонажам (другим группам), вся совокупность включений его в группы других персонажей, то есть набор дифференциальных признаков. Таким образом, характер — это парадигма.

В инвариантном виде он включен в основное сюжетное противопоставление. Но те или иные частные оппозиции создают локальные упорядоченности и дополнительные сюжетные возможности. С этой точки зрения противопоставление «эстетики тождества» и «эстетики сопротивопоставления» можно было бы истолковать как разницу между текстами, в которых локальные упорядоченности выделяют лишь один тип дифференциальных различий, совпадающий с основной оппозицией, и текстами, в которых локальные упорядоченности выделяют определенный набор дифференциаций.

Персонаж и характер

Проблема характера — одна из основных в общей эстетике. Разработка ее не входит в задачи настоящей книги, тем более что вопросу этому посвящена обширная специальная литература. С точки зрения интересующих нас проблем, видимо, имеет смысл рассмотреть лишь один ее аспект — вопрос о специфике художественного характера, в отличие от понимания типической сущности человека в нехудожественной литературе.

Г. А. Гуковский — автор многих чрезвычайно глубоких работ по истории русской литературы — посвятил ряд исследований проблеме типологии характеров в системе классицизма, романтизма и реализма,

Характер реалистической типизации Г. А. Гуковский, в частности, связал с идеей зависимости человека от социальной среды и с большой глубиной проиллюстрировал этот тезис рядом примеров из творчества Пушкина и Гоголя. Положение это широко повлияло на советскую науку о литературе и отразилось во многих последующих работах, в частности и у пишущего эти строки.

Однако нельзя не заметить, что, сформулированное таким образом, это положение, раскрывая существенные типологические черты ряда художественных текстов, подчеркивает в них именно то, что роднит их с философскими, публицистическими, научными. Оно раскрывает типологические черты понимания характера на определенном этапе культуры, но не касается того, что внутри этого этапа отделяет художественные тексты от нехудожественных. Игнорируя эту разницу, мы неизбежно придем к выводу, что писатель лишь иллюстрирует и популяризирует философскую концепцию природы человека. А поскольку идея зависимости человека от общественной среды была выражена в философии еще в XVIII веке, то есть задолго до того, как она проникла в реалистическую литературу XIX века, и философы выразили ее с бо́льшей полнотой, последовательностью и ясностью, чем это сделали писатели-реалисты, то невольно напрашивается вывод, что для человека, уже знающего о существовании этого философского тезиса, литература не прибавляла ничего нового.

Видимо, наряду с определением зависимости художественной типизации от некоторых идей, общих для *всех* явлений культуры данного периода, уместно будет остановиться и на специфически художественных чертах структуры характера.

Художественный образ строится не только как реализация определенной культурной схемы, но и как система значимых от нее отклонений, создаваемых за счет частных упорядоченностей. Эти отклонения, возрастая по мере того, как выявляется основная закономерность, с одной стороны, делают информативно значимым ее сохранение, с другой — на ее фоне снижают предсказуемость поведения литературного героя.

Эти значимые отклонения образуют некоторый необходимый вероятностный «разброс» поведения героя вокруг средней нормы, предписываемой внехудожествен-

ным пониманием природы человека. Та сущность человека, которая в культуре данного типа предстает как некоторая единственно возможная норма поведения, в художественном тексте осуществляется как определенный набор возможностей, лишь частично реализуемый в его пределах. И это не только набор поступков, но и набор типов поведения, допустимых в пределах более общей классификационной системы.

Степень, величина этого «разброса» — от почти полной, закрепленной в формулах предписанности деталей поведения героев фольклора или средневековых текстов до сознательной непредсказуемости поведения героев в пьесах абсурда. Величина эта сама по себе — один из показателей художественного метода писателя. При этом следует различать тот «разброс», который существует для читателя, владеющего нормой данной художественной структуры, от непредсказуемости, возникающей при ее разрушении: поведение святого в средневековом житии представляется современному читателю необъяснимым, но для художника и его подлинной аудитории оно было строго детерминировано.

Рассмотрим, как строятся характеры в «Каменном госте» Пушкина. Каждая сцена дает только ей присущую систему оппозиций персонажей.

Сцена I
Дон Гуан — Лепорелло

Сцена II
Дон Карлос — Лаура
Дон Гуан — Лаура
Дон Гуан — Дон Карлос

Сцена III
Дон Гуан — Дона Анна

Сцена IV
Дон Гуан — Дона Анна
Дон Гуан — Командор

Образ Дона Гуана все время вступает в новые противопоставления. И более того: текст даже в пределах одного противопоставления легко расслаивается на несколько синхронных срезов, в которых Дон Гуан выступает как *целый набор персонажей* (в том числе и внешне: так, перед Доной Анной он сначала является мона-

хом, а затем Доном Диего и, наконец, самим собой). Образ Дона Гуана как некоторая парадигма складывается из отношения всех этих и единых и взаимопротиворечащих срезов.

Для того чтобы быть противоположными, характеры должны быть сопоставимыми. Это расчленяет их на некое единое для них ядро (основание для сравнения) и значимо противопоставленные элементы. Герои могут проявлять свою противоположность в том, чтобы по-разному говорить об одном. Например, в «Бригадире» Фонвизина:

«*Советник.* ...Сколько у нас исправных секретарей, которые экстракты сочиняют без грамматики, любо-дорого смотреть! У меня на примете есть один, который что когда напишет, так иной ученый и с грамматикою вовеки того разуметь не может.

Бригадир. На что, сват, грамматика? Я без нее дожил почти до шестидесяти лет, да и детей взвел. Вот уже Иванушке гораздо за двадцать, а он — в добрый час молвить, в худой помолчать — и не слыхивал о грамматике.

Бригадирша. Конечно, грамматика не надобна. Прежде нежели ее учить станешь, так вить ее купить еще надобно. Заплатишь за нее гривен восемь, а выучишь ли, нет ли — бог знает.

Советница. Черт меня возьми, ежели грамматика к чему-нибудь нужна, а особливо в деревне. В городе по крайней мере изорвала я одну на папильоты.

Сын. J'en suis d'accord, на что грамматика! Я сам пысывал тысячу бильеду, и мне кажется, что свет мой, душа моя, adieu, ma reine, можно сказать, не заглядывая в грамматику» [21].

Также Моцарт и Сальери у Пушкина высказывают одну и ту же мысль: «Бомарше не мог быть отравителем» — и именно этим способом раскрывают противоположность своих характеров:

Сальери:
Не думаю: он слишком был смешон
Для ремесла такого.
Моцарт:
Он же гений,
Как ты да я. А гений и злодейство —
Две вещи несовместные. Не правда ль?

Противоположные персонажи могут обладать сходством внешности (тема двойничества, зеркального отражения), включаться в одинаковые ситуации и т. д.

Наконец, чрезвычайно существенным элементом является то, что герой может даваться в описании другого персонажа, «его глазами», то есть на его языке. То, как трансформируется тот или иной персонаж, будучи переведен на язык чужих представлений, характеризует и носителя языка и того, о ком он повествует. Так, характеристика Печорина Максимом Максимовичем, Дона Гуана Лепорелло описывает и тех, кто говорит, и тех, о ком идет речь. На примере Печорина мы видели, что характер персонажа может строиться по типу объединения подобных характеристик в единый пучок.

Сказать, что Дон Гуан противопоставлен Лепорелло по иным признакам, чем Дону Карлосу, Лауре — иначе, чем Доне Анне, и всем им вместе — иначе, чем командору, что в каждом из этих случаев можно составить вполне определенный список дифференциальных признаков и что объединение всех этих списков будет «характером» персонажа,— не значит сообщить что-либо новое.

Существеннее другое: Дон Гуан не равен сам себе, и художественная последовательность его образа складывается как непоследовательность (с точки зрения тех или иных оценок его на языках нехудожественных структур). Он «развратный» и «бессовестный» не только в оценке монаха (религиозно-моральное объяснение), но и для Лепорелло (народно-плебейское). Его недостатки являются его же достоинствами, и Пушкин сознательно затрудняет однолинейную оценку образа. И дело здесь не только в оксюморонных характеристиках типа: «Мой верный друг, мой ветреный любовник».

Постоянная неожиданность поведения героя достигается, во-первых, тем, что характер строится не как одна заранее известная возможность деятельности, а как парадигма, набор возможностей — единый на уровне идейной структуры, вариативный — на уровне текста. Во-вторых, это связано с тем, что текст развертывается по синтагматической оси, и хотя в общей парадигматике характера следующий эпизод так же закономерен, как и тот, который в настоящее время реализуется, но читатель не владеет еще всей парадигматикой языка образа, он ее «достраивает» индуктивно из новых кусков текста. Однако дело не только в этой динамике, возни-

кающей за счет развертывания текста во времени и неполной известности читателю языка образа. В определенные моменты рядом с существующей парадигматической структурой образа начинает функционировать другая. Поскольку образ не распадается в читательском сознании, эти две парадигмы выступают как варианты парадигматической структуры образа второй степени, но все же они взаимно самостоятельны и, вступая в сложные функциональные отношения, обеспечивают поступкам героя необходимую непредсказуемость (а единство образа обеспечивает одновременно и необходимую предсказуемость).

Так, различие между «мирным» старым Цыганом и страстной Земфирой — темпераментальная классификация героев по психологической оппозиции «кроткие — своевольные» строится на иных основаниях, чем основное в «Цыганах» противопоставление «Природы» и «Культуры». Но пересечение этих двух различных типов дифференциации персонажей создает их «индивидуальность», неожиданность их поступков относительно каждой из этих концепций, взятых в отдельности, то есть относительно внехудожественной интерпретации.

Дон Гуан предстает перед нами не только разным в отношении к разным персонажам, но и разным в отношении к самому себе. Являясь Доне Анне в облике монаха, Дона Диего и своем собственном, он ведет себя по-разному. При этом очень важно, что это не притворство: он действительно и совершенно искренне перевоплощается в другого человека. Он сам верит своим словам, когда говорит Доне Анне: «Ни одной доныне из них я не любил».

Образ, единый на одном достаточно абстрактном уровне, но на более низких уровнях разделяющийся на некоторое количество пусть даже не взаимопротиворечащих, но просто независимых и различных подструктур, создает на уровне текста возможность поступков и закономерных и неожиданных одновременно, то есть создает условия для поддержания информативности и снижения избыточности системы.

Можно сделать и другое наблюдение: герои «Каменного гостя» Пушкина делятся на две основные группы по признаку «подвижность — неподвижность», «изменяемость — неизменяемость». В одном лагере оказываются Лаура и Дон Гуан, во втором — Дон Карлос

(«У тебя всегда такие мысли?» — спрашивает Лаура, изумленная его *постоянной* мрачностью) и командор — даже не человек, а неподвижная статуя. Дона Анна *переходит* из второго лагеря в первый. Быв в начале *неизменной,* она *изменяется,* совершая супружескую измену (изменяет неизменности). Многоликость, протеизм, артистичность Дона Гуана и Лауры утверждают единство любви и искусства («но и любовь — мелодия...») как подвижной, многоликой сущности. Эта оппозиция подвижного и неподвижного может по-разному интерпретироваться, в зависимости от той системы культурного кода, которую использует воспринимающий информацию. Г. А. Гуковский сводит ее к антитезам «счастье— долг», «личность — неличность (род, обычай, закон)» и, в конечном итоге: «Ренессанс — средневековье». Построенная таким образом абстрактная модель будет, бесспорно, истинной (текст поддается такой интерпретации), но вряд ли будет окончательной и единственно возможной. Так, например, стоит сопоставить «Каменного гостя» с «Моцартом и Сальери», чтобы убедиться в том, что черты изменчивости присущи Моцарту, а неизменности — Сальери. Моцарт снимает оппозицию «поэзия — проза» (Дон Гуан — Лепорелло) в архиструктуру персонажа, на уровне которой они оказываются синонимами (не только совместимы в одном лице, но и совпадают: поэзия — истина — проза).

При развертывании архиперсонажа в два персонажа-варианта эти признаки не тождественны, а антитетичны и раскрываются через диалог, в котором одно и то же содержание предстает как поэтическое для Дона Гуана и прозаическое для Лепорелло:

Дон Гуан
(задумчиво)

Бедная Инеза!
Ее уж нет! Как я любил ее!

Лепорелло
Инеза! — черноглазую... о, помню,
Три месяца ухаживали вы
За ней; насилу-то помог Лукавый.

Дон Гуан
В июле... ночью. Странную приятность
Я находил в ее печальном взоре
И помертвелых губах...

В равной мере Моцарт снимает антитезу «испанский гранд — простолюдин» в архиструктуре «человек»[22]. *Изменчивый как человек,* он противостоит Сальери, *постоянному как принцип.* Г. А. Гуковский (со ссылкой на неопубликованную работу Б. Я. Бухштаба) интерпретировал это как антитезу классицизма и романтизма. Возможны и другие интерпретации: противопоставление человека и догмы, живого человека и абстрактной идеи (открывается возможность к построению абстракции более высокого уровня, объединяющей этот конфликт с «Медным всадником»), искусства и теории и т. д. Вся эта совокупность интерпретаций отделяет «Моцарта и Сальери» от «Каменного гостя». Однако при построении модели более высокого уровня, которая бы их соединяла в архиструктуру, оппозиция «изменчивое — неизменчивое» может быть истолкована, например, как антитеза жизни и смерти. Не случайно и Дон Карлос и командор противостоят Дону Гуану как мертвецы—живому (Лаура: «Постой... при мертвом!»; *Дона Анна:* «О боже мой! и здесь, при этом гробе»), а Сальери Моцарту — как убийца. Если вариативность, подвижность семантически интерпретируется как жизнь и лишь на более конкретных уровнях расшифровывается как поэзия (вообще искусство), любовь, истина, простор, человечность, веселость, то неподвижность соответственно раскрывается как антижизнь с последующей интерпретацией: однозначность, догматизм, величие, суровость, долг, бесчеловечность.

При такого рода соотношении основных семантических групп естественно, что герои типа Дона Гуана подчинены структурной изменчивости. Гораздо более показательно то, что этот закон построения словесного образа человека распространяется и на тех персонажей, которых автор сознательно стремится сделать однозначными, воплотить в них антитезу многоликому протеизму жизни.

В облике командора подчеркивается его стойкость, неизменность. Уже то, что он не человек, а статуя, лишает его как будто возможности раскрываться разными сторонами. Однако эта заданная неподвижность становится фоном, на котором мельчайшие изменения приобретают не меньшую относительную значимость, чем резкие сдвиги в характерах и поступках других персонажей. Первое упоминание командора вводит подчерк-

нуто будничный образ человека того же общественного круга, что Дон Гуан, но уже умершего.

Недаром же покойник был ревнив.
Он Дону Анну взаперти держал,
Никто из нас не видывал ее.

Далее он упоминается как «хладный мрамор», «этот гордый гроб». Именно здесь, в сцене III, возникает новая проблема: образ командора разделяется на обыденного человека — знакомца Дона Гуана, им убитого на поединке (тоже дело очень обыденное) [23], и статую. Прежде всего выдвигается тезис о невозможности соединить их:

Каким он здесь представлен исполином?
Какие плечи! что за Геркулес!..
А сам покойник мал был и щедушен,
Здесь, став на цыпочки, не мог бы руку
До своего он носу дотянуть.

Смысл шутки Дона Гуана состоит в том, что он, безбожник и вольнодумец, знает, что статуя и командор — не одно лицо, и только в насмешку над покойным врагом может играть в их отождествление. Первая неожиданность в образе командора — срастание этих двух обликов.

Дон Гуан убежден, что командор умер, что статуя — это *не он*, статуя — вещь и поступков совершать не может.

Лепорелло

А командор? что скажет он об этом?

Дон Гуан

Ты думаешь, он станет ревновать?
Уж верно нет; он человек разумный
И верно присмирел с тех пор, как умер.

Следующий сюжетный шаг обнаруживает единство этих двух образов и способность статуи командора действовать.

Лепорелло

...посмотрите на его статую,

Дон Гуан

Что ж?

Лепорелло

Кажется, на вас она глядит
И сердится.

Принимая приглашение, статуя командора решительно обнаруживает себя не как изображение персонажа, а как персонаж. Однако это слияние — решительная метаморфоза: бестелесное — дух облекается в наиболее вещественное — камень, а самое неподвижное по своей природе, статуя, приобретает признаки наиболее подвижного — призрака, не связанного механическими законами, которым подвластны все люди и вещи.

Статуя командора, появляющаяся в конце пьесы, — это уже не только та статуя, которая на кладбище испытывает ревность к своему живому сопернику («глядит и сердится»). Не случайно она сразу же «снимает» все человеческие отношения Дона Гуана — в том числе и его любовь к Доне Анне — как слишком незначительные по сравнению с тем, что должно сейчас произойти.

Дон Гуан

О боже! Дона Анна!

Статуя

Брось ее,
Все кончено...

И то, что Дон Гуан проваливается с восклицанием «Дона Анна!», свидетельствует, что он не принимает взгляда, утверждающего незначительность любви (то есть жизни) перед лицом смерти.

Странность в поведении статуи в сцене III в том, что она ведет себя как человек — ревнует. Странность ее поведения в последней в том, что она ведет себя одновременно и как человек (приходит на зов) и как не человек, для которого все человеческое не имеет значения.

Итак, и «неподвижные» персонажи подчиняются закону внутренней перестройки образа, иначе описание их *поведения* было бы полностью избыточным.

Однако эта изменчивость не нарушает определенных пределов, превышение которых уже не дает возможности читателю идентифицировать различные куски текста с

одним персонажем — он теряет целостность, как бы распадается на отдельные персонажи.

Это происходит тогда, когда утрачивается система кода культуры: современному зрителю трудно связать динамизм тела и неподвижную улыбку лица, свойственные многим архаическим и неевропейским скульптурам, в один образ, житие святого поражает современного читателя «нелогичностью» — он не улавливает единства в поведении персонажа. Более того, граница между персонажами может проходить иначе: подстрекатель и действователь в средневековых текстах могут иметь два имени, но составляют один персонаж. В искусстве XX века один герой может распадаться на много персонажей.

Таким образом, сведéние разных упоминаний о том или ином лице в тексте в единый парадигматический образ всегда зависит от некоторого кода культуры и для автора текста и для аудитории. Внутри этого контура персонаж распадается на ряд взаимно не тождественных состояний, вне его располагаются другие персонажи, признаки которых отнесены к его признакам по принципу дополнительности, или сходства, или иного порядка.

В случае различия в культурном коде автора и аудитории границы персонажа могут перераспределяться. Говоря о трудности современного восприятия «Повести временных лет», И. П. Еремин писал: «Происходит уже нечто совершенно фантастическое: «Ярополк вдруг без всяких к тому видимых оснований неожиданно перевоплощается под пером летописца в святого, в «блаженного» <...>. Читатель нашего времени с этим новым образом «блаженного» Ярополка еще мог бы как-то примириться, при условии, что летописец здесь имел в виду показать духовное «перерождение» Ярополка на определенном этапе его жизненного пути. Но именно этого-то условия как раз и нет: летописный текст не дает оснований для такого толкования. Перед нами — загадка летописного рассказа в этом и заключается — совершенно очевидно не *один* человек на разных этапах своего духовного роста, а *два* человека, *два* Ярополка; взаимно исключая один другого, они тем не менее у летописца сосуществуют рядом, в одном и том же контексте повествования»[24].

Разные типы художественного кода по-разному относятся к изменению и неподвижности персонажей. Вол-

шебная сказка или средневековая агиография резко делят персонажей на две группы: одним приписывается чудесное превращение—внешнее (урод обращается в красавца, зверь — в человека) или внутреннее (грешник обращается в святого), а другим — неизменность. Реализм XIX века может предписывать одним героям эволюцию, другим — опять-таки неизменность, классицизм — неизменность всем персонажам. Однако это не означает неподвижности того или иного героя на уровне текста — это было бы просто невозможно и делало бы избыточным не только всякое сюжетное повествование, но и вообще весь текст. Герой воспринимается как неподвижный, если разные текстовые состояния его отождествляются с общим состоянием на уровне структуры наиболее абстрактного построения образа. Так, Николай Ростов изменяется в тексте романа, возможно, не в меньшей степени, чем Андрей Болконский или Пьер Безухов. Но эти изменения не составляют эволюции — подвижному тексту соответствует неподвижная структура персонажа на уровне общей художественной концепции романа. Подвижный текст, относящийся к Андрею Болконскому или Пьеру, соответствует определенной последовательности структур персонажей для каждого из них. Изменяясь, Ростов не становится «другим человеком», то есть совершает поступки, которых он прежде не совершал в тексте, но мог совершить в соответствии со структурой типа. Андрей или Пьер становятся каждый раз «другим человеком», то есть совершают поступки, которые прежде были для них невозможны. Структура их типа — это последовательность, которая лишь на втором уровне абстракции складывается в единство «Андрей Болконский», «Пьер Безухов».

Кинематографическое понятие «план» и литературный текст

Рассмотрим специфику тех связей, которые возникают от членения текста на функционально одинаковые части: строфы, главы и т. п. Для прояснения этого вопроса обратимся к примерам из кинематографии. Вообще структура киноповествования очень интересна именно

тем, что обнажает механику всякого художественного повествования, и мы еще будем обращаться к ней в поисках наглядных примеров.

В кино очень легко выделяется единица последовательного членения. Оставим пока в стороне интегрирующий вид связей, о котором С. Эйзенштейн писал, что *«два каких-либо куска, поставленные рядом, неминуемо соединяются в новое представление, возникающее из этого сопоставления как новое качество»*[25]. Рассмотрим киноповествование как последовательность кумулятивно соединенных кадров. Сама структура ленты дает нам на это бесспорное право.

Кадры, членя ленту на отрезки, строго уравнивают их в отношении рамки — границ экрана (подобно этому сцены, являясь частью пьесы, имеют ту же границу, что и вся пьеса — рампу). При этом проявляется любопытное, чисто топологическое свойство части в художественном повествовании: она имеет те же границы, что и целое. Данный принцип распространяется и на прозу: главы имеют начало и конец и в этом отношении гомеоморфны целому.

Однако это приводит, как мы уже неоднократно замечали, к повышению структурной роли различий. И в связи с этим уместно будет сказать о том композиционном приеме, который в технике кино именуется планом. Оператор может приблизить камеру вплотную к снимаемому объекту или же значительно ее удалить. Один и тот же экран может вместить в себя многотысячную толпу или деталь лица. Японский фильм «Женщина в песках» начинается с появления на экране груды медленно шевелящихся камней, которые потом уменьшаются до гальки и после нескольких смен плана оказываются песчинками, увлекаемыми ветром.

«План» — это не просто величина изображения, а отношение его к рамке (величина плана на маленьком кадре пленки и на большом экране одинакова). Показательно в этом смысле, что «план» не играл большой роли в живописи с ее возможностью менять размеры полотна и относительной стабильностью для каждого жанра отношения фигур и лиц к пространству картины.

Однако крупный и мелкий план существует не только в кино. Он отчетливо ощущается в литературном повествовании, когда одинаковое место или внимание уделяется явлениям разной количественной характеристики.

Так, например, если следующие друг за другом сегменты текста заполняются содержанием, резко отличным в количественном отношении: разным количеством персонажей, целым и частями, описанием предметов большой и малой величины; если в каком-либо романе в одной главе описываются события дня, а в другой — десятки лет, то мы также можем говорить о разнице планов.

Когда мы видим, что в части II третьего тома «Войны и мира» в XX главе Пьер находится в гуще войск и в качестве действующих лиц выступают «конный полк с песенниками впереди», «поезд телег с ранеными», «возчики-мужики» и т. п., а в XXII главе кроме упомянутых в одном месте «блестящей свиты» Кутузова и толпы с иконой действующих лиц семь (Пьер, Борис Друбецкой, Кутузов, Долохов, Паисий и Андрей Кайсаровы и Бенигсен; правда, в одном месте упоминаются еще какие-то «знакомые» Пьера), в главе XXIII — два: Пьер и Бенигсен (упомянуты солдаты и какой-то безымянный генерал); в XXIV и XXV—два: Пьер и Андрей Болконский (упомянуты Тимохин, два офицера полка Болконского, проезжающие Вольцоген и Клаузевиц), то станет очевидна относительная укрупненность (приближенность) и удаленность некоторых из этих планов.

Приведем другой пример—стихотворение Некрасова «Утро»:

Утро

Ты грустна, ты страдаешь душою:
Верю — здесь не страдать мудрено.
С окружающей нас нищетою
Здесь природа сама заодно.

Бесконечно унылы и жалки
Эти пастбища, нивы, луга,
Эти мокрые сонные галки,
Что сидят на вершине стога;

Эта кляча с крестьянином пьяным,
Через силу бегущая вскачь
В даль, покрытую синим туманом,
Это мутное небо... Хоть плачь!

Но не краше и город богатый:
Те же тучи по небу бегут;

Жутко нервам — железной лопатой
Там теперь мостовую скребут.

Начинается всюду работа;
Возвестили пожар с каланчи;
На позорную площадь кого-то
Провезли — там уж ждут палачи.

Проститутка домой на рассвете
Поспешает, покинув постель;
Офицеры в наемной карете
Скачут за город: будет дуэль.

Торгаши просыпаются дружно
И спешат за прилавки засесть:
Целый день им обмеривать нужно,
Чтобы вечером сытно поесть.

Чу! из крепости грянули пушки!
Наводненье столице грозит...
Кто-то умер: на красной подушке
Первой степени Анна лежит.

Дворник вора колотит — попался!
Гонят стадо гусей на убой;
Где-то в верхнем этаже раздался
Выстрел! — кто-то покончил с собой...

Рассмотрим тексты лишь с одной, интересующей нас сейчас точки зрения. Обе части — «деревенская» (начиная с первого стиха) и «городская» (со стиха «но не краше и город богатый...») — отчетливо членятся. В первой половине синтаксический параллелизм делит текст на отрезки, которым приписано структурное равенство. Но на уровне содержания (в общеязыковом смысле) в один из наших отрезков попадают «пастбища, нивы, луга», а в другой — «мокрые, сонные галки, что сидят на вершине стога». Чтобы заполнить одинаковое семантическое пространство, галки должны быть представлены более крупным планом, и это равенство их обширным картинам пейзажа или «мутному небу» подчеркивает суггестивный характер образа: мокрые галки на стогу, мутное небо, кляча «с крестьянином пьяным» — не только предметные зарисовки, но и модели одной и той же жизни и в этом смысле взаимно уравнены. Для того чтобы понять это, достаточно представить каждый

из этих синтаксически параллельных элементов в качестве кинокадра.

Та же структура сохраняется и для второй половины стихотворения. Попробуем представить его себе в виде киносценария. Мы сразу же увидим, что кадр: «Проститутка домой на рассвете поспешает, покинув постель» или другой: «Дворник вора колотит — попался» — по величине плана будет отличаться от: «Кто-то умер: на красной подушке первой степени Анна лежит».

Представив текст как сценарий, мы обнажаем двойную роль его синтаксических связей: каждая отдельная картина входит как часть в общую картину столичной (и шире — русской) жизни некрасовской эпохи, а это целое воспринимается как результат соединения частей. Но одновременно все картины — разные лики одного и того же — это не части целого, а его модификации. Жизнь в своей единой сущности видна в каждой из них, и нагнетание их — нагнетание *одного и того же на разные лады* и с разными оттенками. Мы снова убеждаемся в том, что синтагматические и парадигматические связи осуществляются в художественном тексте в единстве и взаимном переходе.

Сопоставление отдельных «кадров» — сегментов активизирует многочисленность элементов плана содержания, придавая им значение дифференциальных признаков и тем самым суггестируя смысловое содержание: антитеза звуковых картин типа: «Жутко нервам — железной лопатой там теперь мостовую скребут» и «Где-то в верхнем этаже раздался выстрел...» — всем другим как зрительным, антитеза неподвижности («спешат ... засесть») движению («провели», «поспешает», «скачут»), взаимная противопоставленность величины плана различных «кадров» текста создают значительное количество дополнительных смыслоразличительных элементов.

Именно подобная пересеченность данных типов конструкций и отношений приводит к тому, что незначимое или избыточное в одной системе оказывается значимым в другой (вернее: по-разному значимым в других). Этим достигается неослабевающая информативность текста и та длительность его воздействия, которая нами ощущается как эстетическое воздействие.

Точка зрения текста

Поскольку значимо только то, что имеет антитезу[26], то любой композиционный прием становится смыслоразличительным, если включен в противопоставление контрастной системе. Там, где весь текст выдержан в одинаковом типе плана,— план не ощутим вообще. Так, например, он не ощущается в эпических повествованиях. «Быстрые переходы» (Пушкин) романтических повестей значимы лишь в сочетании с кусками замедленного повествования. Точно так же «точка зрения» становится ощутимым элементом художественной структуры с того момента, как возникает возможность смены ее в пределах повествования (или проекции текста на другой текст с иной точкой зрения)[27].

Понятие «точки зрения» аналогично понятию ракурса в живописи и кино.

Понятие «художественная точка зрения» раскрывается как отношение системы к своему субъекту («система» в данном контексте может быть и лингвистической и других, более высоких, уровней). Под «субъектом системы» (идеологической, стилевой и т. п.) мы подразумеваем сознание, способное породить подобную структуру и, следовательно, реконструируемое при восприятии текста.

Художественная система строится как иерархия отношений. Само понятие «иметь значение» подразумевает наличие известной реляции, то есть факт определенной направленности. А так как художественная модель в самом общем виде воспроизводит образ мира для данного сознания, то есть моделирует отношение личности и мира (частный случай — познающей личности и познаваемого мира), то эта направленность будет иметь субъектно-объектный характер.

Для русской поэзии допушкинского периода характерно было схождение всех выраженных к тексте субъектно-объектных отношений в одном фиксированном фокусе. В искусстве XVIII века, традиционно определяемом как классицизм, этот единый фокус выводился за пределы личности автора и совмещался с понятием истины, от лица которой и говорил художественный текст. Художественной точкой зрения становилось отношение истины к изображаемому миру. Фиксированность и однозначность этих отношений, их радиальное схождение к

единому центру соответствовали представлению о вечности, единстве и неподвижности истины. Будучи единой и неизменной, истина была одновременно иерархичной, в разной мере открывающейся разному сознанию. Этому соответствовала иерархия художественных точек зрения, лежащая в основе жанровых законов.

В романтической поэзии художественные точки зрения также радиально сходятся к жестко фиксированному центру, а сами отношения однозначны и легко предсказуемы (поэтому романтический стиль свободно становится объектом пародии). Центр этот — субъект поэтического текста — совмещается с личностью автора, становится ее лирическим двойником[28].

Однако возможна и такая структура текста, при которой художественные точки зрения не фокусируются в едином центре, а конструируют некий рассеянный субъект, состоящий из различных центров, отношения между которыми создают дополнительные художественные смыслы. Приведем пример:

Напрасно я бегу к сионским высотам,
Грех алчный гонится за мною по пятам;
Так ноздри пыльные уткнув в песок сыпучий,
Голодный лев следит оленя бег пахучий.

Ясно, что для выражений «ноздри пыльные» и «бег пахучий» нельзя подобрать единой точки зрения; первая будет иметь субъектом человека, наблюдающего льва, вторая — самого льва, поскольку человек не способен воспринимать след оленя как обладающий запахом, тем более резким («пахучий»). Но и сочетания «голодный лев» и «пыльные ноздри» также не имеют единого субъектного центра, поскольку оно подразумевает наблюдателя, не конкретизированного в пространстве, а другое — созерцание льва вблизи, на расстоянии, позволяющем разглядеть пыль, покрывающую ноздри. Даже оставаясь в пределах двух последних стихов, мы наблюдаем не один фокусный центр точек зрения, а некоторую рассеянную область, в пределах которой существуют не одна, а ряд точек зрения. Отношения между ними становятся дополнительным источником значений.

Каждый из элементов художественной структуры существует как возможность в структуре языка и — шире — в структуре сознания человека. Поэтому историю художественной эволюции человечества можно описать

относительно любого из них, будь то история метафоры, история рифмы или история того или иного жанра. Если бы мы обладали достаточно полными описаниями этого рода, то, синхронизируя их во взаимосвязанные пучки, мы могли бы получить картину развития искусства. Однако редкий из элементов художественной структуры так непосредственно связан с общей задачей построения картины мира, как «точка зрения». Она непосредственно соотнесена с такими вопросами во вторичных моделирующих системах, как позиция создателя текста, проблема истинности и проблема личности.

«Точка зрения» придает тексту определенную ориентированность относительно его субъекта (особенно это явно в случаях с прямой речью). Однако всякий текст вдвинут в некоторую внетекстовую структуру, самый абстрактный уровень которой можно определить как «тип мировоззрения», «картина мира» или «модель культуры» (известная разница между этими понятиями в данном случае несущественна).

Но у модели культуры есть своя ориентация, выражающаяся в определенной шкале ценностей, в отношении истинного и ложного, верха и низа. Если представить себе «картину мира» данной культуры как некоторый текст достаточно абстрактного уровня, то эта ориентированность получит выражение в точке зрения этого текста. Тогда возникает вопрос о возможных соотношениях точки зрения текста культуры и точки зрения того или иного конкретного текста (языкового или выраженного другими знаками того же уровня, например рисунка).

При этом отношение «точка зрения — текст» есть всегда отношение «создатель — созданное». Применительно к литературному тексту — это проблема авторской позиции, «лирического героя» и т. п.; применительно к модели культуры — это комплекс общефилософских вопросов, касающихся происхождения мира и его разумности. Поскольку отношение ориентированности текста культуры и точки зрения входящих в него конкретных текстов воспринимается как отношение истинности или ложности, то сразу же вырисовывается два возможных отношения: полное совпадение и диаметральная противоположность.

Так, например, средневековая система мышления строила это отношение следующим образом. Общая мо-

дель мира мыслилась как заранее существующая, данная и имеющая создателя. Если взять сакральные тексты, как наиболее авторитетные в этой системе, то единство выраженной в них точки зрения с общей ориентированностью культуры достигалось общностью создающего. Создатель мира был одновременно и творцом этих «богодохновенных текстов» (или «нерукотворных образов»), а человек-автор был лишь посредником, исполнителем, копиистом и переписчиком, вся заслуга которого сводилась к верности повторения авторитетного текста. Этим достигалась и истинность, это же был ответ на вопрос: «Откуда автор литературного произведения знает о том, что он описывает?»

Хроника, летопись в средневековой иерархии текстов занимали менее высокое место, чем агиографические произведения, но и здесь наблюдалась сходная картина: имелся некий неподвижный континуум — модель идеальной нормы истории человечества и поведения людей, в которую вписывался реальный текст летописи. И снова единство точки зрения достигалось тем, что летописец излагал не свою личную позицию, а полностью отождествлялся с традицией, истиной и моралью. Только от их имени он мог говорить. Истинным же считалось то, что не принадлежало его личной позиции: отсюда стремление к использованию легенды, народной молвы, не своих рассказов. Летописец приобщается к ним как к данности и, следовательно, к истине.

Представление о тексте как «несотворенном» заставляет автора вводить в большом количестве «речи» от первого лица — выступать не как создатель, а протоколист. Однако это не приводит к изобилию точек зрения. Все их можно свести к двум: «правильной»,—совпадающей с ориентацией всего текста в целом, и «неправильной»—противоположной ему. Рассмотрим с этой точки зрения евангельский текст: «И, проходя, увидел человека, слепого от рождения. Ученики Его спросили у Него: Равви! кто согрешил, он или родители его, что родился слепой? Иисус отвечал: не согрешил ни он, ни родители его, но это для того, чтобы на нем явились дела божии. Мне должно делать дела Пославшего Меня, доколе есть день; приходит ночь, когда никто не может делать. Доколе я в мире, я свет миру». После исцеления слепого: «Тут соседи и видевшие прежде, что он был слеп, говорили: «Не тот ли это, который сидел и просил милос-

тыни?» Иные же говорили: «Это он». А иные: «Похож на него». Он же говорил: «Это я».

Несмотря на то, что в тексте фигурирует несколько персонажей и групп персонажей, фактически, по самой его структуре, возможны лишь три позиции: позиция истины, позиция не истины и позиция перехода от одной к другой («просветление» и «отступничество»), то есть «точек зрения» возможно лишь две — истина и неистина. Это и видно в процитированном тексте.

В древнерусской летописи в связи с этим возникает двойная «истинность» прямой речи. Летописец вводит в свой текст прямую речь как свидетельство «невыдуманного». В этом смысле сам факт построения повествования в виде прямой речи уже воспринимается как доказательство подлинности. Но содержание этих высказываний также может быть двояким: оно может быть истинным (совпадать по ориентации с общей «моделью мира» текстов) и ложным (прямо противоположным).

Если в былине разбиение текста на высказывания от первого лица, распределенные между противниками, не меняет ориентированности, единой для всего эпоса точки зрения (князь Владимир называет Калина-царя «собакой», но и сам себя Калин-царь именует так же), то здесь возможны два типа отношения прямой речи к истине: «аще есть право молвил» и «аще ли неправо глагола»[29]. Именно это расхождение двух «точек зрения» — всего текста и данного персонажа — создает возможность (только для отрицательных героев) говорить о намерении, — которое всегда *злонамерение* — аналог психологического анализа в текстах более позднего периода («бе бо ужасался и лесть имея в сердци»).

В дальнейшей истории повествовательного художественного текста мы будем еще неоднократно сталкиваться с разными типами соотношения этих двух видов ориентированности.

В качестве позиции, с которой ориентируется картина мира в целом, могут выступать Истина (роман классицизма), Природа (просветительский роман), Народ; наконец, эта общая ориентированность может быть нулевой (это означает, что автор отказывается от оценки повествования). Так, например, поступает Чулков, говоря о знаках горя, которые проявляет его героиня, но отказываясь судить об истинности ее чувств, как и вообще о внутреннем мире своих героев: «Владимира жалела

ли об отце, об етом я неизвестен; ибо мне сего не сказывала, а лжи писать я не намерен».

В романтическом повествовании точки зрения микро- и макротекста совмещены в едином неподвижном центре повествования—авторской личности. Унифицированность точки зрения становится синонимом романтического субъективизма. Сознательная задача построения текста, который, выходя за рамки любой отдельной точки зрения, строился бы по законам свободного пересечения различных субъективных позиций, в русской литературе впервые была поставлена в «Евгении Онегине». Субъективно это воспринималось как движение от романтической поэмы к повествовательному жанру — роману.

Порабощение текста одной точкой зрения мыслится как господство «выражения» над «содержанием», «поэзия». Ей противопоставляется «проза» как царство «содержания», свободное от авторской субъективности. Но показательно, что после того как «поэзия» романтизма обнажила проблему «точки зрения» как стилистико-философского центра текста, движение к «простоте» достигается не отказом от этого завоевания, а усложнением вопроса — утверждением одновременной возможности многих «точек зрения».

«Евгений Онегин» стал в творчестве Пушкина новым этапом в построении текста. В 1822 году в известной заметке, цитируемой под условным названием «О прозе», Пушкин отчетливо противопоставил в чисто семиотическом плане выражение и содержание.

Перефрастическая проза (в первую очередь школы Карамзина) осуждается как неправдивая. При этом очень интересно, что строение текста по некоторым (любым) условным правилам отвергается. Структурно организованному тексту («блестящие выражения») противопоставляется «простое» содержание, которое мыслится как сама жизнь. А «жизнь» в литературном произведении — это неэстетизированная речь, текст, художественно не организованный и поэтому истинный. Но естественно, что любой текст, входящий в художественное произведение, есть художественный текст. Так возникает задача построения художественного (организованного) текста, который имитировал бы нехудожественность (неорганизованность), создания такой структуры, которая воспринималась бы как отсутствие структуры. Для того чтобы вызвать в читателе ощущение

простоты, разговорной естественности языка, жизненной непосредственности сюжета, безыскусственности характеров, потребовалось значительно более сложное структурное построение, чем все известные литературе тех лет. *Эффект упрощения достигался ценой резкого усложнения структуры текста.* При всей очевидной связанности проблемы точки зрения с истинностью функциональное их соединение произошло лишь на определенном историческом этапе. Пока точка зрения текста мыслилась как единственно возможная и зафиксированная на всем его протяжении, то есть вообще не была художественно активной, истинность или ложность высказывания не связывалась с определенной его направленностью. Предполагалось, что некоторые персонажи способны создавать только истинные, в то время как другие — только лишь исконно ложные тексты. Так, например, «враг», «еретик», «иноверец» в средневековых текстах всегда лгут, независимо от содержания того или иного высказывания. Дьявол всегда «льстец» (то есть обманщик) — это его постоянное качество.

Соединение понятия истинности с некоторой единой, заранее зафиксированной точкой зрения встречается и в современной литературе. Такое построение допустимо в сатире и во всех подчеркнуто условных текстах, а также в публицистике. В реалистической психологической прозе оно звучит фальшиво. Приведем один весьма выразительный пример. В рассказе Л. Гумилевского «Фанатики» (1923) сталкиваются положительные герои — рабфаковцы с отрицательным — директором столовой АРА мистером Хауером. За мистером Хауером закреплен ломаный русский язык («Здэсь нэт мэсто политикэ»). Однако неправильность речи свойственна не только монологам героя, но и его мыслям. Внутренняя речь его передается так: «Затянув ремни, он посмотрел в зеркало, вытер одеколоном запекшуюся на губах кровь, подумал: «Этот страна достойн уважения!»[30] Неправильность (в данном случае — неправильность речи в разговоре с *самим собой*) — не отношение некоторых точек зрения, а исконное свойство отрицательного героя.

Проблема точки зрения выкристаллизовалась на пересечении нескольких текстов от первого лица как нескольких систем, обладающих каждая внутри себя истинностью. Не случайно наиболее рано возможность существования нескольких точек зрения в словесном ис-

кусстве обнажилась в драме. В прозе этот конфликт нескольких систем прямой речи как нескольких точек зрения отчетливо выразился в эпистолярном романе XVIII века. Новаторским произведением в этом смысле были «Опасные связи» Шадерло де Лакло[31]. Взаимоналожение текстов писем создает принципиально новое представление об истинности: она не отождествляется с какой-либо одной непосредственно выраженной в тексте позицией, а создается пересечением всех их. Текстуально зафиксированные письма образуют несколько групп, из которых каждая — определенный мир, системный внутри себя, со своей внутренней логикой и своим представлением об истине. Каждая из этих групп имеет свою, определенно ей присущую точку зрения. Истина, с авторской позиции, возникает как некоторый надтекстовый конструкт — пересечение всех точек зрения. Заданность поведения (например, обольщение или самозащита от него), предвзятость оценок мыслятся как нечто ложное. Истина же — в выходе за ограниченность каждой из этих структур: она возникает вне текста как возможность взглянуть на каждого из героев и на каждый, писанный от первого лица текст с позиции другого (других) героев и других текстов.

Следующий этап в усложнении точки зрения повествования ярко представлен в «Евгении Онегине»[32]. Вместо нескольких персонажей, рассказывающих с разных позиций об одном и том же, как у Шадерло де Лакло, появляется автор, который, оперируя разными стилями как замкнутыми, наделенными фиксированной точкой зрения системами, излагает одно и то же содержание с нескольких стилистических позиций[33].

Рассмотрим стилистическую структуру двух строф из четвертой главы романа:

XXXIV

Поклонник славы и свободы,
В волненьи бурных дум своих,
Владимир и писал бы оды,
Да Ольга не читала их.
Случалось ли поэтам слезным
Читать в глаза своим любезным
Свои творенья? Говорят,
Что в мире выше нет наград.

И впрямь, блажен любовник скромный,
Читающий мечты свои
Предмету песен и любви,
Красавице приятно-томной!
Блажен... хоть, может быть, она
Совсем иным развлечена.

XXXV

Но я плоды моих мечтаний
И гармонических затей
Читаю только старой няне,
Подруге юности моей,
Да после скучного обеда
Ко мне забредшего соседа,
Поймав нежданно за полу,
Душу трагедией в углу,
Или (но это кроме шуток),
Тоской и рифмами томим,
Бродя над озером моим,
Пугаю стадо диких уток:
Вняв пенью сладкозвучных строф,
Они слетают с берегов.

Строфы представляют собой многократное повторение одной и той же ситуации: «Поэт читает свои стихи слушателю»—в стилистически контрастных системах. Каждый из трех членов ситуации («поэт, «стихи», «слушатель») может трансформироваться.

I	Владимир	оды	Ольга
II	Поэты слезные	творенья	любезные
III	Любовник скромный	мечты	предмет песен и любви, красавица приятно-томная
IV	Я	плоды моих мечтаний	старая няня
V	Я	трагедия	сосед
VI	Я	сладкозвучные строфы	дикие утки

Соответственным образом действие по чтению стихов получает каждый раз особое наименование: «читаю», «душу», «пугаю». Такой же «трансформации» подвергается реакция объекта на чтение:

Ольга не читала их...
Говорят,
Что в мире выше нет наград...
Блажен... хоть, может быть, она
Совсем иным развлечена...
Вняв пенью сладкозвучных строф,
Они слетают с берегов.

Значение этих стихов строится по сложной системе: каждая отдельная лексическая единица получает дополнительный стилистический смысл в соответствии с характером структуры, в которую она включена. Здесь в первую очередь будет играть роль ближайшее окружение данного слова. Действие поэта в случаях III и IV охарактеризовано почти одинаково:

Читающий мечты свои...
...Плоды моих мечтаний
И гармонических затей
Читаю...

Но то, что в случае III это действие связывает «любовника скромного» и «красавицу приятно-томную», а в IV — «я» и «старую няню», придает одинаковым словам глубоко различное стилистическое значение. «Мечты» в III включены в условно-литературную фразеологическую структуру и соотносятся с IV по принципу ложного выражения и истинного содержания. Точно так же «старая няня» оказывается в аналогичном отношении к «красавице приятно-томной». Но антитеза «условная поэзия — истинная проза» усложняется тем, что «старая няня»—одновременно «подруга юности», и это сочетание дано не как иронический стык разных стилей, а в качестве однозначной стилистической группы. Вместо антитезы «поэзия — проза» появляется: «ложная поэзия — истинная поэзия». «Поклонник славы и свободы» и его «оды» получают особое значение оттого, что «Ольга не читала их» (в данном случае возникает двунаправленное отношение: равнодушие Ольги раскрывает книжный характер «волненья бурных дум» Ленского, поскольку стих: «Да Ольга не читала их» — звучит как голос трез-

вой прозы, который в структуре романа неизменно ассоциируется с истиной; но одновременно безусловное поэтическое обаяние «славы и свободы» и «бурных дум» подчеркивает житейскую заземленность Ольги). «Говорят, Что в мире выше нет наград» — сочетание двух эквивалентно уравненных единиц, разговорной и условно-литературной, сопровождается «снижающим» стилистическим эффектом. Однако значения в этих строфах образуются не только синтагматической связью. Расположенные в вертикальных колонках слова воспринимаются как варианты (парадигмы) единых инвариантных значений. Причем ни одно из них не относится к другому как содержание к выражению: они взаимонакладываются, образуя сложное значение. Сама отдаленность и кажущаяся несовместимость таких понятий, как «предмет песен и любви», «старая няня», «сосед», «дикие утки», при их включенности в один парадигматический ряд, оказывается важным средством семантической интенсификации. Получается своеобразный семантический супплетивизм, при котором разные и отдаленные слова одновременно ощущаются как варианты одного понятия. Это делает каждый вариант понятия в отдельности трудно предсказуемым и, следовательно, особо значимым. Необходимо отметить и другое: не только отдаленные лексемы сближаются в сложной архиединице, но и элементы различных (часто противоположных) стилистических систем оказываются включенными в единую стилистическую структуру. Такое уравнивание различных стилистических планов ведет к осознанию относительности каждой из стилистических систем в отдельности и к возникновению иронии. Доминирующее место иронии в стилевом единстве «Евгения Онегина» — очевидный и отмечавшийся в литературе факт.

Механизм иронии составляет один из основных ключей стиля романа. Проследим его на нескольких примерах.

XXXVI

И так они старели оба.
И отворились наконец
Перед супругом двери гроба,
И новый он приял венец.
Он умер в час перед обедом,
Оплаканный своим соседом,

Детьми и верною женой
Чистосердечней, чем иной.
Он был простой и добрый барин,
И там, где прах его лежит,
Надгробный памятник гласит:
«Смиренный грешник, Дмитрий Ларин,
Господний раб и бригадир
Под камнем сим вкушает мир».

XXXVII

Своим пенатам возвращенный,
Владимир Ленский посетил
Соседа памятник смиренный,
И вздох он пеплу посвятил;
И долго сердцу грустно было.
Poor Yorick! — молвил он уныло...

Здесь стилистические сломы образуются не системой трансформаций одного и того же экстрастилистического содержания, а последовательной сменой стилевых аспектов. Первый стих: «И так они старели оба» — демонстративно нейтрален. В нем отмеченным является отсутствие признаков какого бы то ни было поэтического стиля. В стилевом отношении — это стих без точки зрения. Последующие три стиха характеризуются хорошо выдержанной высокой, в духе XVIII века, стилистикой, что конструирует и соответствующую точку зрения: перифазы «отворились двери гроба», «новый он приял венец» («вместо «умер»), лексика — «супруг», «приял» — не могли вызвать у читателя Пушкина никаких других художественных переживаний. Однако в следующем стихе торжественные перифразы переведены в другую систему: «...он умер». Стилистика последующих стихов совсем не нейтральна в своем прозаизме. Она составлена из соединения точных прозаизмов, придающих стилю в системе данного построения текста оттенок истинности и, следовательно, поэтичности, которые сочетаются со снижающими стиль элементами. Подробность «в час перед обедом» в сочетании с «отворились двери гроба» вносит несколько комический оттенок архаической деревенской наивности — время смерти отсчитывается от времени еды:

...Мы время знаем
В деревне без больших сует:
Желудок — верный наш брегет.

Этот же комический эффект создается сочетанием торжественного «оплаканный» — и «своим соседом», поскольку облик деревенского соседа-помещика был для читателя «Евгения Онегина» достаточно недвусмысленным и к тому же был уже обрисован в других строфах той же главы. В свете этого «дети» и «верная жена», оплакивающие покойника, воспринимаются как архаически-торжественный штамп. Все это бросает свет на точку зрения 2—4 стихов. Высокая поэтика XVIII века воспринимается как штамп, за которым стоит архаическое и наивное сознание, провинциальная культура, простодушно переживающая вчерашний день общенационального умственного развития. Однако стих «чистосердечней, чем иной» обнаруживает в архаическом штампе не ложную фразу, а содержание истины. Оставаясь штампом обязательного в эпитафиях высокого стиля и одновременно неся печать неуклюжего провинциализма, текст не теряет способности быть носителем истины. Стих «Он был простой и добрый барин» вводит совершенно неожиданную точку зрения. Семантическая направленность подразумевает наличие в качестве субъекта этой системы — крепостного крестьянина. Объект (Ларин) является для субъекта текста барином. И с этой точки зрения Ларин выглядит как «простой и добрый» — этим продолжает очерчиваться контур патриархальных отношений, царящих в доме Лариных. Все эти многократные стилистико-семантические переключения синтезируются в заключительных стихах — в тексте эпитафии, одновременно и торжественной («Смиренный грешник», «вкушает мир») и комической (ср. «господний раб и бригадир», наивно уравнивающее отношение к земной и небесной власти).

В следующей строфе мы сталкиваемся с новой группой переключений. Условно-поэтическое (в традиции дружеского послания) «своим пенатам возвращенный» сменяется известием о посещении Ленским могилы Ларина. «Соседа памятник» выглядит «смиренным», то есть прозаическим («смиренная проза») для Ленского (с той наивной точки зрения, которая реализована в эпитафии, он торжествен). «Вздох он пеплу посвятил» ве-

дет нас в мир представлений Ленского, что закономерно завершается репликой «Poor Yorick!». Ленский строит свое «я» по образцу личности Гамлета и перекодирует ситуацию в систему шекспировской драмы.

Мы убедились на этом примере (аналогичным образом можно было бы проанализировать любые строфы романа), что последовательность семантико-стилистических сломов создает не фокусированную, а рассеянную, множественную точку зрения, которая и становится центром надсистемы, воспринимаемой как иллюзия самой действительности. При этом существенным именно для реалистического стиля, стремящегося выйти за пределы субъективности семантико-стилистических «точек зрения» и воссоздать объективную реальность, является специфическое соотношение этих множественных центров, разнообразных (соседствующих или взаимонаслаивающихся) структур: каждая из них не отменяет других, а соотносится с ними. В результате текст значит не только то, что он значит, но и нечто другое. Новое значение не отменяет старого, а коррелирует с ним. В итоге этого художественная модель воспроизводит такую важную сторону действительности, как ее неисчерпаемость в любой конечной интерпретации.

Из приведенных примеров видно, что уже в «Евгении Онегине» Пушкин не только монтирует сложную структуру точек зрения, пользуясь приемом рассказа об одном и том же с нескольких стилистических позиций, но и прибегает к другим, более сложным средствам.

Прием многократного пересказа одного содержания с разных точек зрения был удобен, поскольку обнажал для еще неподготовленного читателя сущность писательского метода, но он был слишком полемичным, демонстративным, чтобы сделаться основой стиля, когда он утвердится как норма. Монтаж точек зрения в дальнейшем закрепился в повествовании как смена и позиций, с которых ведется повествование, и описываемых объектов. Наглядный пример такого построения—«Война и мир», вплотную приблизившаяся к монтажным приемам современного кинематографа. Органичность подобного сближения видна на примере «Фальшивого купона»—повести с отчетливо кинематографической структурой смены точек зрения, монтажа планов и т. п.

Наконец, нельзя не остановиться на таком приеме построения точки зрения, сущность которого яснее всего

можно проиллюстрировать также кинематографом. Предположим, что оператору надо снять мир глазами какого-либо героя. Вопрос этот неоднократно ставился в кино и теоретически и практически, включая нашумевшую попытку А. Хичкока в кинофильме «Очарованный» снять самоубийство в субъективной точке зрения, повернув сначала дуло револьвера прямо на зрителя, а затем дав смену красного, белого и черного цветов на экране[34].

Многократными опытами доказано, что съемка больших кусков ленты с позиции какого-либо героя приводит не к увеличению чувства субъективности, а, наоборот, к потере его: зритель начинает воспринимать кадры как обычную панорамную съемку. Для того чтобы представить некоторый кинотекст как реализующий точку зрения определенного героя, приходится перемежать (монтировать) кадры, снятые с его субъективной пространственной точки, с кадрами, фиксирующими героя извне, с пространственной точки зрения зрителей («ничья» точка зрения) или других персонажей.

Подобно этому воспроизведение чьей-либо точки зрения в повествовательном тексте послепушкинской прозы, как правило, строится в виде некоторой амальгамы, где лингвистические средства выражения точки зрения героя монтируются с точками зрения автора и других персонажей. Так, в «Повестях Белкина» каждый рассказ имеет трех повествователей: лицо, рассказавшее его Белкину (лица эти хотя и закодированы инициалами, но социально и психологически конкретизированы[35]), сам Белкин и Пушкин. Кроме того, в тексте фигурируют герои, которые своей прямой речью часто очень существенно деформируют точку зрения повествования. Рассказ строится так, что каждая из этих точек зрения, присутствуя в нем, по-разному акцентируется в разных частях текста. В пределах одной и той же фразы могут выступать различные точки зрения. Этим создается и акцентация специфики субъективных позиций и объективная «надпозиция» — конструкт действительности.

В силу особой роли художественного пространства в создании текста — модели отображаемого объекта — точка зрения очень часто получает в произведении пространственное воплощение. Точка зрения выступает как *ориентированность* художественного пространства. Одна и та же пространственная схема: противопоставление

внутреннего, замкнутого (конечного) пространства внешнему разомкнутому (бесконечному) может по-разному интерпретироваться в зависимости от ориентации.

> Нас мало избранных, счастливцев праздных
> (Пушкин)

совмещает точку зрения повествования с внутренним (замкнутым) пространством.

> Мильоны — вас. Нас — тьмы, и тьмы, и тьмы
> (Блок)

конструирует систему, в которой говорящий совмещен с внешним, разомкнутым миром. В этой связи становится ясно, что художественно активной «точка зрения» может быть только до тех пор, пока обладает активностью ее антисистема — диаметрально противоположная точка зрения.

Проблема точки зрения вносит в текст динамический элемент: каждая из точек зрения в тексте претендует на истинность и стремится утвердить себя в борьбе с противостоящими. Однако, доводя эту победу до уничтожения противоположной системы, она художественно уничтожает себя. С исчезновением романтизма художественно умерла и полемика с ним. Поэтому, борясь с противосистемами, точка зрения не только уничтожает, но и воскрешает их, активизирует. Так возникла та сложная «многоголосная» структура точек зрения, которая составляет основу современного художественного повествования.

Соположенность разнородных элементов как принцип композиции

Синтагматическое построение художественного текста имеет существенное отличие от привычных форм синтагматики первичных знаковых систем.

В общелингвистических структурах мы имеем дело с последовательностями знаков или элементов знаков в пределах того или иного уровня. Это позволяет расслаи-

вать общеязыковую структуру на отдельные уровни, из которых каждый функционирует совершенно имманентно.

По аналогии с нехудожественными знаковыми системами возникает тенденция выделять и в литературном тексте отдельные уровни: фонологический, грамматический, лексико-семантический, микросинтаксический (фразовый) и макросинтаксический (сверхфразовый). Это бесспорно необходимо, и без предварительного описания этих уровней никакой точной модели художественного текста построить невозможно. Однако необходимо понимать, что это выделение уровней имеет только предварительный и эвристический смысл. Реальное функционирование художественного текста связано с гораздо более активным взаимодействием между уровнями, чем это имеет место в нехудожественых структурах.

Композиция художественного текста строится как *последовательность функционально разнородных элементов,* как последовательность *структурных доминант разных уровней.*

Представим себе, что, анализируя ту или иную киноленту, мы можем составить структурное описание величины планов, показав композиционную организованность их смены. Ту же работу мы можем сделать относительно последовательности ракурсов, замедленности и ускоренности кадров, структуры персонажей, системы звукового сопровождения и т. п. Однако в реальном функционировании текста куски, снятые укрупненным планом, будут сменяться не только противоположными, но и такими, где основным носителем значения будет ракурс. Но и план в этот момент не исчезнет, а останется как почти неощутимый структурный фон. Таким образом, если в обычном нехудожественном тексте мы имеем дело с динамикой сообщения в пределах одного и того же языка, то в художественном нам будут говорить на нескольких языках, причем самый громкий голос будет все время меняться. И сама последовательность и соотнесенность этих языков будет составлять единую систему той художественной информации, которую несет текст. Составляя на определенном уровне единую структуру, эта система будет обладать определенной непредсказуемостью взаимопересечений, и это будет обеспечивать ей неослабевающую информативность. Именно потому, что, чем сложнее органи-

зован текст и каждый из его уровней, тем неожиданнее точки пересечения частных подструктур; чем в большее количество структур включен данный элемент, тем более «случайным» он будет казаться,— возникает известный парадокс, свойственный лишь *художественному тексту:* увеличение структурности приводит к понижению предсказуемости.

Но речь идет не только о соединении элементов разнородных уровней в единое композиционное целое. И внутри каждого уровня последовательности будут строиться по принципу соединения разнородных элементов таким образом, чтобы, с одной стороны, создавались определенные, ощущаемые структурные последовательности, а с другой — непрерывные их нарушения в результате наложения на них других структур и их «возмущающего» воздействия. Таким образом, создается механизм чрезвычайной гибкости и неисчислимой семантической активности. Итак, заведомо неравные элементы структуры, организованные относительно общеязыкового плана содержания на разных его уровнях и плана выражения на разных его уровнях: «персонаж» и рифма, нарушение ритмической инерции и эпиграф, смена планов и точек зрения и семантический слом в метафоре и т. д. и т. п.— выступают как равноправные элементы единого синтагматического построения. Видимо, описание этого единого синтетического уровня структурных доминант и должно выноситься на суд того круга читателей, которые интересуются тем, как построено произведение, а не как построено исследование. Предшествующий ему труд по возможно более полному описанию всех уровней остается достоянием сравнительно небольшого круга специалистов, интересующихся не столько результатами исследования, сколько его механикой. Это необходимо подчеркнуть, поскольку выполненное с уже сейчас возможной полнотой описание всех уровней сравнительно небольшого художественного текста составило бы огромное число страниц, на которых могло бы затеряться основное — функциональное единство текста.

Сказанное можно обобщить: одним из основных структурных законов художественного текста является его *неравномерность* — соположение конструктивно разнородных сегментов[36]. Б. А. Успенский в работах по принципам перспективы в русской иконе показал, что

на периферии картины и в ее центре, следуя структурным принципам русской средневековой живописи, действуют разные перспективные точки зрения. Это наблюдение можно было бы продолжить: в очень широком круге самых разнообразных текстов мы можем отметить чередование сегментов, в которых одни и те же принципы проявляются с разной степенью конденсированности или же сополагаются по-разному организованные отрезки текста.

Это соположение разнородного проявляется на всех уровнях — от низших уровней, связанных с планом выражения в структуре естественного языка, до высших, принадлежащих в общелингвистической системе уровню содержания. Так, например, в «Войне и мире» герои подчиняются не только основному идейно-художественному противопоставлению (герои «роевой» жизни — герои «света», статические герои—герои движения и т. п.), но и более частным, однако очень существенным упорядоченностям. При этом оказывается, что для разных героев, даже входящих в одну и ту же группу при классификации на более абстрактном уровне, действуют разные нормы поведения. Так, если описать поведение Долохова и Анатоля Курагина в виде системы запретов и разрешений, то станет очевидно, что, хотя на определенном уровне их можно представить как варианты одного типа, в реальном тексте романа эти герои руководствуются разными нормами поведения. Но не только переходя от персонажа к персонажу мы сталкиваемся с разными нормами поведения — определенным пространствам свойственны особые правила и нормы поведения. Николай Ростов ведет себя в полку не так, как дома, а в деревне не так, как в Москве. Когда герой попадает на бал или на поле боя, поведение его регулируется не только нормами его характера, но и общими нормами *места*.

Столкновения разных точек зрения, разных типов поведения, разных представлений о возможном и невозможном, важном и неважном пересекают текст романа и заставляют ощущать в каждом куске его новый взгляд на мир и новую конструкцию человеческих отношений. Андрей Болконский, скачущий с донесением о победе над Мортье в Брюнн, где находится двор австрийского императора, убежден в чрезвычайной важности этого события, на которое он смотрит глазами непосредствен-

ного участника (под ним была убита лошадь, и сам он оцарапан пулей) и с точки зрения русской армии. Этот взгляд ему представляется единственно возможным, такого же отношения к событию он ждет и от австрийцев: «Живо представились ему опять все подробности сражения уже не смутно, но определенно, в сжатом изложении, которое он в воображении делал императору Францу». Однако в Брюнне он столкнулся с другим взглядом — не армейским, а придворным, не русским, а австрийским, не вплотную, а издали оценивающим событие. Не удивительно, что при дворе императора Франца на события смотрят иначе, чем в штабе Кутузова. Примечательно другое: князь Андрей не принимает этой, враждебной ему, точки зрения. Но сам факт ее существования изменяет и его собственное отношение к сражению: «Весь склад мыслей его мгновенно изменился; сражение представилось ему давнишним, далеким воспоминанием»[37].

Наташа на балу «ничего не заметила и не видала из того, что занимало всех на этом бале. Она не только не заметила, как государь долго говорил с французским посланником, как он особенно милостиво говорил с такою-то дамой <...>она не видала даже государя и заметила, что он уехал, только потому, что после его отъезда бал более оживился»[38]. У Наташи и у «других» разные нормы оценки «важного» и «не важного», но именно их соседство заставляет воспринимать каждую систему оценок в ее своеобразии. На этом же балу — Наташе «весело, как никогда в жизни», а Пьер «в первый раз почувствовал себя оскорбленным тем положением, которое занимала его жена в высших сферах». Он «угрюм и рассеян». Сразу после сцены бала следует эпизод посещения Болконским Сперанского, и те нормы, которые регулировали поведение Наташи на балу, вступают в конфликт с «государственным» поведением. Мы сможем наблюдать, как в развитии повествования однолинейные сюжеты будут сменяться многолинейными, как многогеройность и наличие нескольких сюжетных линий повлекут за собой построение, при котором каждая глава будет перемещать читателя из одной сюжетной линии в другую, как будет усложнено построение текста за счет смены точек зрения. Все это будут различные проявления одного принципа: смежные участки текста должны быть по-разному организованы. Это обеспечивает

художественной структуре постоянное сопротивление предсказуемости — постоянную информативность[39].

При этом, входя на уровне текста в разные конструктивные системы, соседствующие текстовые сегменты на более высоком уровне включаются в единую структуру (автор сосредоточивает внимание на первой стороне вопроса — читателю бросается в глаза прежде всего вторая). Это двойное (вернее, многоступенчатое) включение элементов текста и в противоположные и в общие структуры, эта постоянная борьба тенденции к унификации и расподоблению структурных принципов порождает постоянную информационную активность художественной структуры на всем протяжении текста — факт в коммуникационных системах в достаточной мере редкий.

Эффект соположения (монтажный эффект, по терминологии Эйзенштейна) органически связан с переключением в другую структуру. Следовательно, в момент перехода от сегмента к следующему у автора (и у аудитории в структуре ее ожидания) должны быть по крайней мере *две* возможности: продолжение уже известной структурной организации или появление новой. Именно в *выборе* и взаимопроекции текста и ожидания (инерции структуры) заключается порождаемая при этом художественная информация. Так, например, когда в кинематографе мы имеем дело с равномерно черно-белой или равномерно цветной лентой, окраска каждого последующего кадра однозначно предрешена окраской предшествующих, и альтернатива «черно-белый — окрашенный» не может стать носителем значения. Но представим себе ленту, некоторые кадры которой цветные, в то время как другие имеют черно-белую окраску. Тогда выбор, ожидание и соположение тех или иных кадров по принципу отношения цвета становится носителем значения. Современное кино идет еще дальше. Вводится основная упорядоченность: двухцветные кадры — многоцветные кадры, которые внутри себя делятся на подгруппы (сине-голубые, коричнево-желтые и т. д. — в первой, полихронность разной колористической доминации—во второй). Тогда возникает возможность сложной системы соположений: бихронные—полихронные и разные типы тех или других внутри каждой группы. Режиссер может связывать цвет с определенным героем, создавая подобие музыкальной темы или идентифицируя опреде-

ленные окрашенности с «точками зрения» или эмоциональной напряженностью (коррелят интонации), создавать дополнительную информацию.

При этом соположенные единицы, не совместимые в одной системе, заставляют читателя конструировать дополнительную структуру, в которой эта невозможность снимается. Текст соотносится с обеими, и это влечет повышение семантических возможностей. Посмотрим с этой точки зрения на соединение сегментов в поэзии Пастернака:

Может молния ударить,—
Вспыхнет мокрою кабинкой.
Или всех щенят раздарят...

Монтаж предположений о том, что «молния ударит» и «всех щенят раздарят» как двух возможных и *равноценных* несчастий вскрывает смысловую их несоизмеримость и поэтому «неправильность» (нелогичность) подобного синтагматического построения. Однако на фоне этого чувства «неправильности» (которое должно сохраняться для того, чтобы структура работала) складывается другая упорядоченность: связь понятий, присущих детскому (и более узко — «дачному») миру. В этом мире исчезновение щенков — огромное несчастье, а силы, его причиняющие («взрослые»), так же могущественны и непонятны, как силы природы. Но детский мир не только соположен «логическому» (общей структуре содержания языка). В следующих стихах с ним соседствуют уютное «хвалит домоводство», соединенное, в свою очередь, с несоединимым «буря» («буря хвалит домоводство»!). Романтический «смерч тоски» «рвется» к бытовому «колодцу», и все это соединяется с фамильярно-интимным «Что тебе еще угодно?», которое оказывается эквивалентным романтико-ироническому: «Mein Liebchen, was willst du noch mehr?», вынесенному в заглавие стихотворения:

И когда к колодцу рвется
Смерч тоски, то мимоходом
Буря хвалит домоводство.
Что тебе еще угодно?

«Странные сближенья» (Пушкин)—закон синтагматики художественного текста.

Увеличение информационности текста за счет того, что единственно возможные в предшествующих структурах соединения получают альтернативу, очень ясно проявляется в живописи: средневековая живопись дает строго фиксированную систему поз и жестов, причем для каждого персонажа имеется *одна* закрепленная за ним поза. Классицизм сохраняет фиксированность поз, но расширяет их ассортимент. Для каждой фигуры художник получает возможность *выбрать* из некоторого количества «приличных» ее месту и значению трактовок одну. Реалистическая живопись XIX века отвергает и эту «условность». Ассортимент возможных поз, из которых выбирает художник, определяется бытовым опытом зрительного наблюдения, играющего здесь ту же роль, что и структура содержания естественного языка в поэзии. Конечно, спорадически «правдоподобие» нарушается и в этой системе (метафора в поэзии, сознательное нарушение принятой нормы перспективы, элементы гротеска и т. п.). Живопись XX века, позволяя себе запрещенные бытовым опытом соединения, подобно Маяковскому или Пастернаку в поэзии, значительно расширяет информационную нагруженность текста.

Вероятно, в этой связи интересно было бы проследить конфликт языков живописи и кино с их взаимными попытками подчинить себе друг друга в единой структуре художественной культуры XX века. Взаимовлияние разных искусств — это проявление на высшем уровне общего закона соположенности различных структурных принципов в художественном творчестве.

9 Текст и внетекстовые художественные структуры

Относительность противопоставления текста и внетекстовых структур

После того, что нам уже известно о структуре текста, о том, что отсутствие выраженности того или иного элемента в знаках данного уровня еще не обязательно означает перерыв в тексте (для решения данного вопроса необходимо установить, что соответствует этому участку в структурах других уровней), делается ясно, что понятие текста не абсолютно. Оно соотнесено с целым рядом других сопутствующих историко-культурных и психологических структур.

Мы можем рассматривать в качестве текста отдельное стихотворение из поэтического цикла. Тогда отношение его к циклу будет внетекстовым. Это отношение текста к внешним структурам. Однако единство организации цикла позволяет нам рассматривать на определенном уровне и его в качестве текста. Равным образом мы можем представить себе подход, при котором в качестве текста будут восприниматься все произведения данного автора за какой-либо четко выделенный отрезок времени («Болдинское творчество Пушкина», «Статьи Белинского в «Современнике», «Крымские сонеты Мицкевича», «Голубой и розовый Пикассо»), произведения определенного, улавливаемого нами единства (стилевого, тематического и т. п.). Возможны, наконец, тексты типа: «Творчество Шекспира», «Художественное наследие Древней Греции», «Английская литература» и как предельное обобщение — «искусство человечества». Против утверждения о том, что любое из названных понятий может быть рассмотрено как текст, по сути, никакого строгого возражения выдвинуть невозможно.

Можно было бы привести много примеров, когда, созданные как отдельные произведения, тексты в дальнейшем функционировали как *части* более обширного текста того же автора, других авторов или анонимного.

В фольклоре это происходит постоянно. Главы «Героя нашего времени» первоначально не только создавались, но и печатались как отдельные повести, однако потом превратились (в первом отдельном издании) даже не в цикл повестей, а в роман. Главы «Евгения Онегина» или «Василия Теркина» для современников, читавших их в отдельных публикациях (они выходили порой с большими хронологическими перерывами), обладали, конечно, большей самостоятельностью, чем для последующих читателей, держащих в руках единую книгу с общим заглавием и сквозной нумерацией глав и страниц. В этом смысле публикация романа в журналах или даже газетах определенными текстовыми порциями с пометкой «продолжение следует», конечно, порождает особое чувство текста. Вряд ли можно спорить, что в этом случае возможно двойное соотнесение текста: глава романа — часть романа и глава романа — часть структурного и идейного единства книжки журнала. Но если оба эти представления возможны, то все же нельзя не признать, что под текстом здесь будут разуметься различные вещи.

Но не менее известны случаи, когда часть текста функционирует как самостоятельная, вполне автономная художественная единица. Укажем хотя бы на пример «Манон Леско». Ю. Н. Тынянов вычленил из огромной и трудночитаемой поэмы Кюхельбекера «Давид» и опубликовал в качестве отдельного стихотворения «Плач Давида по Ионафану» и тем самым *создал* замечательное произведение, один из лучших памятников русской политической лирики первой половины XIX века, прекратить самостоятельное существование которого, «запихав» его обратно в поэму, уже невозможно.

Однако спор: «текст или часть текста» — совсем не схоластический спор о словах. Недоумение, которое возникло у современников: «Остров Борнгольм» Карамзина — повесть или часть повести, определялось разницей идейно-эстетических позиций и само по себе означало различное понимание смысла и характера произведения. Вряд ли можно считать праздным вопросом такой: «Первый том «Мертвых душ» — произведение или часть произведения?» Для Белинского чрезвычайно существенным было, чтобы публика восприняла его как отдельный, законченный текст, но для Гоголя произведение в этом случае страшно обеднялось

Когда Николай I выразил пожелание, чтобы А. А. Иванов «дополнил» «Явление Мессии» второй картиной в pendant «Крещение русских в Днепре», он, исходя и из определенных идейных соображений и из привитого казарменной симметрией убеждения в том, что на стенах должны висеть «парные» украшения, рассматривал картину как *часть* текста. Но для Иванова этот момент духовного преображения человечества, превращение эллина и иудея, раба и патриция — *в братьев* был *целостным текстом* и никаким pendant дополнен быть не мог.

Таким образом, мы подходим к выводу: необходимо учитывать возможную разницу между тем, что́ автор понимает под текстом, что́ воспринимает его аудитория в качестве первичной художественной целостности и, наконец, точкой зрения исследователя, воспринимающего текст как некую полезную абстракцию художественного единства.

Типология текстов и типология внетекстовых связей

Всякий художественный текст может выполнить свою социальную функцию лишь при наличии эстетической коммуникации в современном ему коллективе. Поскольку знаковое общение требует не только текста, но и языка, художественное произведение, взятое само по себе, без определенного культурного контекста, без определеннной системы культурных кодов, подобно «надписи надгробной на непонятном языке». Но поскольку акт художественной коммуникации, как и всякой коммуникации, подразумевает определенный, общающийся при помощи знаковых систем, коллектив, то возникает вопрос о двух возможных видах отношения текста и кода: синтезе и анализе. При этом речь, видимо, будет идти не только о случаях, воспроизводящих ситуацию, аналогичную изучаемой лингвистами.

В естественном языке и говорящий и слушающий, несмотря на разницу производимых операций, не выходят за пределы одной системы: например, русского, английского, чешского и других языков. Конечно, и в ис-

кусствоведении можно изучать такую же проблему, если оперировать искусственно сконструированным получателем информации, культурно, интеллектуально и эмоционально равным автору текста. Эта проблема, видимо, существенная для описания психологии творчества и психологии восприятия искусства, нас сейчас не интересует. Мы имеем в виду гораздо более близкий к каждодневной практике художественного общения и специфичный именно для данного вида коммуникации случай, когда отправитель и получатель информации пользуются не идентичными кодовыми системами. Вопрос этот особенно существен, поскольку, как мы видели на примере поэзии и прозы, презумпция той или иной организации часто является решающим структурным фактором, поскольку после того, как мы приписали тексту ту или иную структуру, отсутствие тех или иных признаков начинает восприниматься как «минус-прием», нарочитое умолчание. Поэтому для того, чтобы текст мог определенным образом функционировать, мало того, чтобы он был определенным образом организован, необходимо, чтобы *возможность* такой организации была предусмотрена иерархией кодов культуры. Зададимся вопросом: какие тексты являются художественными, а какие нет? Трудность всеобъемлющего ответа на него общеизвестна. Стоит сформулировать любое правило, как тотчас же живая история литературы предлагает столько исключений, что от него ничего не остается. Попытка решения этого вопроса — самостоятельная, достаточно сложная научная задача, и мы в рамках настоящей работы не можем пытаться ее решить. Попробуем, однако, подойти к ней с другой стороны. Поставим вопрос так: «В каких случаях возможен акт художественной коммуникации»? Представим себе некоторую цивилизацию, не знающую, что такое искусство (например, цивилизацию машин). Естественно, что в случае, если в такой коллектив попадет и начнет в нем циркулировать художественный текст, он может принести с собой некоторую информацию, но художественной она не будет.

Если предположить возможным невероятное: существование культуры, которая знала бы только художественное общение, то и здесь вопроса о *различении* художественных и нехудожественных текстов встать бы не могло. Таким образом, необходимым предварительным условием решения вопроса: какой из текстов является

художественным, а какой нет, будет наличие в самом коде культуры противопоставления художественных и нехудожественных структур. А тогда мы можем легко перечислить возможности функционирования текстов относительно этого противопоставления.

Таких возможностей, очевидно, будет четыре:

1. Писатель создает текст как произведение искусства, и читатель воспринимает его так же.

2. Писатель создает текст не как произведение искусства, но читатель воспринимает его эстетически (например, современное восприятие сакральных и исторических текстов древних и средневековых литератур).

3. Писатель создает художественный текст, но читатель не способен отождествить его с каким-либо из тех видов организации, которыми для него исчерпывается понятие художественности, и воспринимает его с точки зрения нехудожественной информации.

4. Этот случай тривиален: нехудожественный текст, созданный автором, воспринимается читателем как нехудожественный.

Элементарная прямолинейность предложенной схемы охватывает лишь конечные, предельные случаи, что само по себе для определенных целей даже удобно. Однако реальная картина, которую предлагает нам история литературы на разных этапах своего развития, дает картины значительно более сложные. Граница между художественными и нехудожественными текстами может проводиться столь непривычным для нашего современного восприятия образом, что мы будем склонны ее вообще не улавливать, считая, что данному типу культуры она не свойственна. Вообще сам характер этой границы является важным средством типологической характеристики культуры: граница может быть незыблемой или крайне подвижной, она может самыми различными способами относиться к другим границам, делящим тексты на священные и светские, высокие и низкие, ценные и неценные. На крайних, противоположных полюсах будут культурные системы, предписывающие искусству и неискусству столь глубокую структурную разницу, что делается невозможным пользование при создании этих текстов одними и теми же стилями или даже естественными языками, и системы, рассматривающие это противопоставление как чисто функциональное. Так, искусство XX века принципиально разрешает

включать газетный текст в поэзию или иными способами использовать нехудожественные тексты в функции художественных.

Однако вопрос отношения оппозиции «художественный — нехудожественный текст» в сознании автора и читателя дает лишь первую характеристику проблемы. Гораздо бо́льшую сложность представляют случаи, когда оба участника художественной коммуникации воспринимают текст как художественный, но сама структура этого понятия у них глубоко различна. Вопрос этот стоит в центре отношения: текст — внетекстовые структуры.

Восприятие художественного текста — всегда борьба между слушателем и автором (в этом смысле к изучению восприятия искусства применима математическая теория игр). Восприняв некую часть текста, слушатель «достраивает» целое. Следующий «ход» автора может подтвердить эту догадку и сделать дальнейшее чтение бесполезным (по крайней мере, с точки зрения современных эстетических норм) или опровергнуть догадку, потребовав со стороны слушателя нового построения. Но следующий авторский «ход» вновь выдвигает эти две возможности. И так до того момента, пока автор, «победив», предшествующий художественный опыт, эстетические нормы и предрассудки слушателя, не навяжет ему свою модель мира, свое понимание структуры действительности. Этот момент и будет концом произведения, который может наступить раньше, чем конец текста, если автор использует модель-штамп, природа которого раскрывается слушателю в начале произведения. Понятно, что читатель не пассивен, он *заинтересован* в овладении моделью, которую предлагает ему художник. С ее помощью он надеется объяснить и тем самым победить силы внешнего и внутреннего мира. Поэтому победа художника доставляет побежденному читателю радость.

Приведем пример. Отправляясь в кино, вы уже имеете в своем сознании определенное ожидание, которое складывается из внешнего вида афиши, названия студии, фамилий режиссера и ведущих артистов, определения жанра, оценочных свидетельств ваших знакомых, уже посмотревших фильм, и т. д. Когда вы определяете еще не просмотренный фильм, как «детектив», «психологическую драму», «комедию», «фильм производства Киевской киностудии им. Довженко», «фильм Феллини», «фильм с участием Игоря Ильинского», «с участием Чарли Чап-

лина» и т. п., вы определяете контуры своего ожидания, которое имеет ту или иную структуру, основанную на вашем предшествующем художественном опыте. Первые кадры демонстрируемой ленты воспринимаются вами в отношении к этой структуре, и если все произведение уложилось в априорно заданную структуру ожидания, вы покидаете кинозал с чувством глубокого неудовлетворения. Произведение не дало вам ничего нового, авторская модель мира оказалась заранее заданным штампом. Но возможно и другое: в определенный момент реальный ход фильма и ваше представление о его долженствовании вступают в конфликт, который, по сути дела, представляет собой разрушение старой модели мира, иногда ложной, а иногда просто уже известной, представляющей завоеванное и превратившееся в штамп познание, и создание новой, более совершенной модели действительности. Неоднократно отмечавшееся нами свойство искусства моделировать действительность приводит к тому, что каждый зритель будет проектировать кадры киноленты не только на структуру своего художественного опыта, но и на структуру своего жизненного опыта.

Таким образом, уместно будет ввести очень существенное для построения порождающих моделей и вопросов, возникающие при проблеме перевода, понятие отношения действительной структуры произведения (действительного кода) к структуре, ожидаемой слушателем. Это и будет первый, наиболее крупный уровень при построении моделей порождающего типа. Отношение это может, очевидно, быть двух типов.

В данном случае мы можем разделить все виды литературных произведений и произведений искусства на два класса, типологически соотнесенных, хотя исторически здесь чаще всего существовало отношение последовательности.

Первый класс составляют художественные явления, структуры которых наперед заданы, и ожидание слушателя оправдывается всем построением произведения.

В истории мирового искусства, если брать всю его толщу, художественные системы, связывающие эстетическое достоинство с оригинальностью, скорее составляют исключение, чем правило. Фольклор всех народов мира, средневековое искусство, которое представляет собой неизбежный всемирно-исторический этап, комедия

дель арте, классицизм — таков неполный список художественных систем, измерявших достоинство произведения не нарушением, а соблюдением определенных правил. Правила отбора лексики, правила построения метафор, ритуалистика повествования, строго определенные и наперед известные слушателю возможности сюжетных сочетаний, loci communi — целые куски застывшего текста — образуют совершенно особую художественную систему. Причем, что особенно важно, слушатель вооружен не только набором возможностей, но и парно противопоставленным ему набором невозможностей для каждого уровня художественной конструкции. Разрушение ожидаемой слушателем структуры, которое возникло бы, избери автор «невозможную» с точки зрения правил кода ситуацию при данной системе художественного воспитания, обусловило бы представление о низком качестве произведения, о неумении, невежестве или даже кощунственности и греховной дерзости автора.

И все же при всем сходстве системы подобного искусства и языка нельзя не отметить глубокой разницы между природой кода в языке и в перечисленных выше художественных структурах. В языке в силу заданности наперед кода употребление его автоматизируется. Он становится для говорящих незаметным, и только нарушение правильности или недостаточное владение кодом выводят его из состояния автоматизма, привлекают внимание к структурной стороне языка.

В фольклоре и однотипных ему художественных явлениях отношение к структурным правилам иное — они не автоматизируются. Объясняется это, вероятно, тем, что правила автора и правила аудитории выступают здесь не как одно явление, а как два явления в состоянии взаимного тождества.

В основе художественных систем этого типа лежит сумма принципов, которую можно определить как *эстетику тождества*. Она основывается на полном отождествлении изображаемых явлений жизни с уже известными аудитории и вошедшими в систему «правил» моделями-штампами. Штампы в искусстве — не ругательство, а определенное явление, которое выявляется как отрицательное лишь в известных исторических и структурных аспектах. Стереотипы (штампы) сознания играют огромную роль в процессе познания и — шире — в процессе передачи информации.

Гносеологическая природа эстетики тождества состоит в том, что разнообразные явления жизни познаются путем приравнивания их определенным логическим моделям. При этом художник сознательно отбрасывает как несущественное все, что составляет индивидуальное своеобразие явлений. Это—искусство отождествлений. Сталкиваясь с различными явлениями: А′, А″, А‴, А⁗... A^n, оно не устает повторять: А′ есть А, А″ есть А, А‴ есть А... A^n есть А. Следовательно, повторение в этой эстетической системе не будет иметь храктера диалектически сложной аналогии — оно будет абсолютно и безусловно. Это—поэзия классификации. На этой стадии будут возникать не песенные рефрены, каждый раз поворачивающееся по-новому, а loci communi — сказочные зачины, эпические повторы. Не случайно наиболее последовательная поэзия этого типа не знает рифмы.

Однако для того, чтобы существовало отождествление, необходимо и разнообразие. Для того, чтобы неустанно можно было бы повторять: «Это есть А»,—следует, чтобы А′ сменялось А″, и так до бесконечности. Сила художественного познания проявится здесь в том, что абстрактная модель А будет отождествляться художником с наибоее неожиданными, непохожими на А для нехудожественного глаза явлениями жизни А′, А″, А‴ и т. д. Однообразие на одном полюсе тождества компенсируется самым необузданным разнообразием на другом. Не случайно наиболее типичные проявления эстетики тождества, выдвигая на одном полюсе застывшие системы персонажей, сюжетных схем и других структурных элементов, на другом полюсе выдвигают такую наиболее текучую и подвижную форму художественного творчества, как импровизация. «Раскованность» импровизации и скованность правил взаимообусловлены. Импровизация создает для этих видов искусства необходимую энтропию. Если бы мы имели дело только с жесткой системой правил, каждое новое произведение представляло бы лишь точную копию предыдущего, избыточность подавила бы энтропию, и произведение искусства потеряло бы информационную ценность. Рассмотрим это на примере комедии дель арте. Комедия дель арте в структурном отношении представляет собой весьма любопытное явление. В основу построения характеров положен принцип тождества. Образы комедии — лишь стабильные

маски. Художественный эффект основан на том, что зритель еще до начала спектакля знает природу характеров Панталоне, Бригеллы, Арлекина, Ковиелло, Капитана, Влюбленных и т. п. Нарушение актером застывших норм поведения своей маски было бы воспринято зрителем с осуждением, как признак отсутствия мастерства. Искусство актера ценится за умелое исполнение канона поступков и действий своей маски. Зритель не должен ни минуты колебаться в природе того или иного героя, и для этого они наделены не только типовыми, каждой маске присущими костюмами и гримом, но и говорят на различных диалектах, каждый «своим» тембром голоса. Доносящийся из-за сцены венецианский диалект, точно так же, как красная куртка, красные панталоны, черный плащ и характерная горбоносая, бородатая маска,— сигналы зрителю, что действия актера следует проецировать на тип Панталоне. Такую же роль играют болонский диалект и черная мантия для Доктора, бергамский диалект для Дзани и т. п.

Однако для того, чтобы эстетика тождества не теряла своей природы как средства познания и информации, создания определенной модели мира, она должна сочетать неколебимые штампы понятий с разнообразием подводимого под них живого материала. В этом смысле показательно, что, имея на одном полюсе строгий набор масок-штампов с определенными возможностями и невозможностями для каждой, комедия дель арте на другом полюсе строится как наиболее свободная в истории европейского театра импровизация [1]. Таким образом, сама импровизация представляет собой не безудержный полет фантазии, а комбинации знакомых зрителю элементов. Н. Барбьери в 1634 году так характеризовал искусство импровизатора: «Комедианты штудируют и снабжают свою память большой смесью вещей, как-то: сентенции, мысль, любовные речи, упреки, речи отчаяния и бреда; их они держат наготове для всякого случая, и их выучка находится в соответствии со стилем изображаемого ими лица» [2]. Это сочетание крайней свободы и крайней несвободы и характеризует эстетику тождества. С разной степенью полноты эти же принципы реализуются в большинстве фольклорных жанров, средневековом искусстве [3]. В том, что подведение разнообразных явлений действительности под некий единый штамп мышления есть акт познания, способный, ввиду своей важно-

сти, вызвать большое эмоциональное напряжение, мог бы убедиться всякий, кто взял бы на себя труд пронаблюдать, с каким восторгом ребенок, подбегая к разным елкам, не устает повторять: «Это елка», «И это елка»,— или, перебегая от березы к клену и елке, восклицает: «Это дерево», «И это дерево». Тем самым он познает явление, отбрасывая все, что составляет своеобразие данной елки или данного вида, и включая их в общую категорию. По сути дела, с тем же явлением мы сталкиваемся, когда обнаруживаем в фольклоре мотив называния.

Другой класс структур, если рассматривать их на этом уровне, будут составлять системы, кодовая природа которых не известна аудитории до начала художественного восприятия. Это — эстетика не отождествления, а противопоставления. Привычным для читателя способам моделирования действительности художник противопоставляет свое, оригинальное решение, которое он считает более инстинным. Если в первом случае акт художественного познания будет связан с упрощением, генерализацией, то во втором мы будем иметь дело с усложнением. Однако эту сложность не следует отождествлять с «украшенностью», декоративностью. Реалистическая проза проще, чем романтическая, по внешним признакам стиля, но отказ от романтического штампа, ожидаемого читателем «Повестей Белкина», создавал структуру более сложную, построенную на «минус-приемах».

Субъективно автором и его аудиторией стремление разрушить систему привычных правил может восприниматься как отказ от всяких структурных норм, творчество «без правил». Однако творчество вне правил, структурных отношений невозможно. Оно противоречило бы характеру произведения искусства как модели и характеру его как знака, то есть сделало бы невозможным познавать мир с помощью искусства и передавать результаты этого познания аудитории. Когда тот или иной автор или то или иное направление в борьбе с «литературщиной» прибегают к очерку, репортажу, включению в текст подлинных, явно нехудожественных документов, съемок хроники, они разрушают *привычную систему,* но не *принцип системности,* так как любая газетная строка, дословно перенесенная в художественный текст (если он при этом не теряет качества худо-

жественности), *становится структурным элементом.* Восприятие подобного искусства с точки зрения математической теории игр представляет собой не «игру без правил», а игру, правила которой следует установить в процессе игры.

Эстетика противопоставления имеет свою давнюю историю. Возникновение таких диалектически сложных явлений, как рифма, бесспорно, с нею связано. Но наиболее яркое выражение она получает в искусстве реализма.

Как мы видим, деление явлений искусства на два класса: построенных на эстетике тождества и на эстетике противопоставления — дает более крупные единицы классификации, чем понятие «художественный метод». Однако оно отнюдь не бесполезно. Ближайшим образом с ним придется сталкиваться при попытках построения порождающих моделей художественных произведений, а следовательно, при разработке ряда важных проблем.

Вопрос этот должен стать предметом специального рассмотрения. Однако и сейчас, априорно, можно утверждать, что построение порождающих моделей для произведения класса эстетики тождества не представляется делом столь уж сложным, между тем как сама возможность подобного построения для произведений класса эстетики противопоставлений должна еще быть доказана. Наивно полагать, что описание всех возможных вариантов четырехстопного ямба и вычисление статистической вероятности их чередования может стать кодом для построения нового «Евгения Онегина». Не менее наивно предположение, что самое детальное структурное описание «старого» «Евгения Онегина» сможет стать генерационной моделью для написания нового. Оценивать, сколько состояний должна иметь машина, могущая создать нового «Евгения Онегина»,— значит не больше, чем размышлять о том, сколько должна иметь состояний машина, которой предстоит сделать еще несделанное величайшее открытие.

Однако возможно двоякое практическое применение порождающих моделей: воссоздание неизвестных нам текстов (например, недошедших частей мифа, утраченных страниц средневекового текста) и воссоздание на одном языке художественных текстов, существующих на другом языке. Ясно, что и задача и методика ее решения в этих случаях будут различны.

При работе с классом явлений эстетики противопоставления необходимо различать случай, когда разрушаемая структура-штамп существует в сознании читателя в силу его привычек, определенной инерции его сознания, но не получила никакого выражения в тексте. Тогда конфликт эстетики штампа и новой эстетики представит собой столкновение текстовых и внетекстовых структурных построений. С подобными случаями мы будем встречаться, например, в лирике Некрасова или в прозе Чехова. Это будут наиболее трудно поддающиеся моделированию тексты.

Более прост случай, когда автор определенными элементами построения своего произведения вызывает в сознании читателя ту структуру, которая в дальнейшем подлежит уничтожению. Таковы, например, «Повести Белкина» Пушкина. Таковы резкие стилистические сломы в «Евгении Онегине». Наиболее показательным типом текста в этом отношении будет пародия. Правда, пародия, разрушая структурный штамп, не противопоставляет ему структуры другого типа. Эта истинная, с точки зрения автора, структура подразумевается, но получает чисто негативное выражение. Пародия — любопытный и редкий пример построения, при котором подлинная новаторская структура находится вне текста и отношение ее к структурному штампу выступает как внетекстовая связь, только как отношение автора к текстовой конструкции. Поэтому нельзя согласиться с формальной школой, которая слишком широко толковала понятие пародии, причисляя к ней и такие явления, как повести Гоголя или пушкинский «Выстрел»,— произведения с ярко выраженной в пределах текста «позитивной» авторской структурой. Из сказанного ясно, что пародия никогда не может выступать как центральный художественный жанр и что не она начинает борьбу со штампами. Для того чтобы пародия могла быть воспринята во всей своей художественной полноте, необходимо, чтобы в литературе уже существовали и были известны читателю произведения, которые, разрушая эстетику штампа, противопоставляли бы ей структуру большей истинности, более правильно моделирующую действительность. Ибо только наличие в сознании читателя такой, новой, структуры позволяет ему деструктирующий текст пародии дополнить внетекстовым конструктивным элементом, дает угол зрения автора на

пародируемую систему. Поэтому, будучи весьма ярким и в известном смысле лабораторным жанром, пародия всегда играет в истории литературы подсобную, а не центральную роль.

Введение понятия «класс эстетики тождества» и «класс эстетики противопоставления» имеет еще один смысл. Оно, как кажется, позволит попытаться ввести более точные критерии в такую наиболее субъективную сторону науки об искусстве, как оценка качества того или иного произведения. Как мы уже говорили, априорно можно утверждать, что для искусственного моделирования произведений класса эстетики тождества требуется значительно меньше данных (и сами эти данные значительно проще), чем для противоположного класса. Сопоставим с этим тот общеизвестный факт, что соблюдение канонов, норм и штампов, свойственное эстетике тождества, не раздражает нас и не кажется нам художественным недостатком, когда мы читаем, например, текст народного эпоса или волшебной сказки. Между тем когда мы сталкиваемся с этими же структурными особенностями в каком-либо социальном романе из современной жизни, у нас возникает определенное ощущение антихудожественности, нарушение жизненной правды. Формула: «Я предвидел всю структуру заранее», убийственная для произведений второго типа, не влияет на качественную оценку первого.

Явление это объясняется следующим: читатель определенным образом настраивается на восприятие, и в эту настройку входит и ощущение принадлежности произведения к классу эстетики тождества или противопоставления. Сигналом о принадлежности текста к тому или иному классу может служить, например, зачин, название, жанровая характеристика в заглавии и т. п., вплоть до репутации театра или издания, предлагающего произведение аудитории. Ясно, что когда зритель знает, что ему предстоит увидеть комедию дель арте, а не пьесу Чехова, вся система оценок будет иной. Между тем когда мы имеем дело с плохим, трафаретным романом, происходит следующее: говоря, что перед нами лежит роман в том специфическом понимании этого термина, которое выработалось начиная с 30-х годов XIX века, автор заставляет нас ожидать новой структуры, нового объяснения действительности. Фактически же произведение построено на эстетике тождества, на реализации

трафаретов. Это и создает ощущение низкой художественности. Следовательно, если машинное создание хорошей поэзии класса эстетики противопоставления весьма проблематично, то плохие произведения этого типа мы, вероятно, сможем создавать весьма скоро. Возможность искусственного моделирования стихотворения, относящегося к господствующему сейчас эстетическому классу, и степень легкости, с которой это моделирование будет осуществляться, может стать объективным — негативным! — критерием его художественного качества. Могут спросить: зачем создавать искусственно плохие произведения, когда недостатка в них не ощущается? Но вдумчивому читателю станет ясно, что возможность моделировать штампованные плохие стихи и статьи машинным методом сможет сослужить великую службу человеческой культуре. Художественность и антихудожественность — дополнительные понятия. Вводя точные критерии и научившись моделировать антихудожественные явления, исследователь и критик получают инструмент для определения подлинной художественности. Для известного этапа науки критерий художественности современного искусства, возможно, придется сформулировать так: «Система, не поддающаяся механическому моделированию». Ясно, что для многих реально существующих и даже пользующихся успехом текстов он в ближайшее время окажется роковым.

Созданный автором текст оказывается включенным в сложную систему внетекстовых связей, которые своей иерархией нехудожественных и художественных норм разных уровней, обобщенных опытом предшествующего художественного творчества, создают сложный код, позволяющий дешифровывать информацию, заключенную в тексте.

Однако специфика художественных коммуникаций, в частности, состоит в том, что код воспринимающего всегда в той или иной степени отличается от кода передающего. Это могут быть сравнительно небольшие отличия, определенные культурным опытом личности, спецификой психологической структуры, но это могут быть и глубокие социально-исторические черты культуры, которые или делают художественное восприятие текста невозможным, или глубоко его переосмысливают. Читатель стремится втиснуть текст в привычные представления, подбирая из уже имеющегося у него художествен-

ного опыта те внетекстовые структуры, которые, как ему кажется, более подходят для данного случая.

Особенности внетекстовых структур определены теми социально-историческими, национальными и психолого-антропологическими причинами, которые формируют художественные модели мира. Однако нельзя не отметить, что коммуникационная природа искусства накладывает на него глубокий отпечаток и что в тех текстовых и внетекстовых структурах, которые определяют формы искусства, одни в большей мере соответствуют «интересам» слушателя, его позиции в акте коммуникации, другие — автора[4].

Можно априорно сказать, что те принципы построения художественного кода, которые ближе структурным принципам естественного языка, «удобнее» слушателю, противоположные — автору. Автор строит текст, как одновременно функционирующий в нескольких кодовых системах. Каждая новая часть его должна оживлять в памяти уже известные коды, проецироваться на них, получать от этого соотношения новые значения и придавать новые значения уже известным и, казалось бы, понятным частям текста. Читатель склонен смотреть на художественный текст как на обычное речевое сообщение, извлекая из каждого эпизода отдельную информацию и сводя композиционное построение к временно́й последовательности отдельных событий. Естественно, что сюжетный текст тяготеет к «читательской» позиции. бессюжетный — к авторской.

Читатель заинтересован в том, чтобы получить необходимую информацию с наименьшим расходом усилий (наслаждение продлением усилия — типично авторская позиция)[5]. Поэтому если автор стремится к увеличению числа и усложнению структуры кодовых систем, то читатель склонен редуцировать их, сводя к достаточному, как ему кажется, минимуму. Тенденция усложнять характеры — авторская тенденция, черно-белая, контрастная структура — читательская.

Наконец, автор склонен увеличивать сложность внетекстовой структуры, упрощая текст, создавать произведения, кажущаяся простота которых требует для адекватной дешифровки сложнейших подразумеваний, богатства внетекстовых культурных связей. Читателю удобно, чтобы максимальная часть структуры была явлена в тексте. Нельзя не заметить, что «читательские» тенден-

ции побеждают в таких видах текстов, которые наиболее сюжетны, содержат явно контрастные, обнаженные построения. Этими свойствами обладают тексты, принадлежащие, например, фольклору, средневековому искусству, плутовскому роману, романтической поэме. Следует признать, что — не как правило, а как тенденция — позиция «слушателя» более свойственна массовым видам искусства и особенно — так называемой «массовой культуре».

Заключение

Художественный текст, как мы имели возможность убедиться, можно рассматривать в качестве особым образом устроенного механизма, обладающего способностью заключать в себе исключительно высоко сконцентрированную информацию. Если мы сопоставим предложение из разговорной речи и стихотворение, набор красок и картину, гамму и фугу, то легко убедимся, что основное отличие вторых от первых в том, что они способны заключать в себе, хранить и передавать то, что для первых остается за пределами возможностей.

Полученные нами выводы вполне согласуются с основной идеей теории информации, которая заключается в том, что объем информации в сообщении следует рассматривать как функцию числа возможных альтернативных сообщений. Структура художественного текста пронизана практически бесконечным числом границ, которые сегментируют этот текст на эквивалентные в разных отношениях и, следовательно, альтернативные отрезки.

При этом писатель имеет возможность выбирать не только между теми или иными альтернативными сегментами, но и между типами организации альтернативностей, то есть не только между эквивалентными элементами своего художественного языка, но и между типами художественных языков. Там, где выбор сделан за писателя — естественным языком, на котором он пишет, эпохой, уже осуществившей выбор тех или иных художественных средств с жесткостью, не дающей альтернативных решений, обстоятельствами его биографии,— во всех случаях, когда текст не реализует одну из хотя бы двух возможностей, а автоматически следует за единственной, он теряет способность передавать информацию. Поэтому *увеличение возможностей выбо-*

ра — закон организации художественного текста. Все, что в естественном языке дается как автоматическая неизбежность, в художественном тексте реализуется как выбор одной из взаимоэквивалентных возможностей. В аналогичном отношении находится к художественному тексту и внеположенный ему жизненный материал: то, что в действительности реализуется в качестве *единственной* возможности, становясь элементом сюжета, всегда предстает как результат авторского выбора (писатель мог избрать и другой сюжет или иной его вариант).

Но мы видели, что отношение «писатель — читатель» создает дополнительные альтернативные возможности. При переходе от писателя к читателю мера неопределенности возрастает (хотя некоторые чисто личные альтернативы безвозвратно утрачиваются) и, следовательно, возрастает информативность текста.

Внесистемный, структурно неорганизованный материал не может быть средством хранения и передачи информации. Поэтому первый шаг к созданию текста — создание *системы*. Там, где элементы взаимно не организованы и появление любого равновероятно, то есть там, где нет структуры, а вместо нее наличествует аморфная энтропическая масса, информация невозможна. Поэтому, когда увлеченный литературной борьбой тот или иной писатель осуждает предшествующее искусство за ограниченность его возможностей, условность его языка и выдвигает новое — *безграничное* по возможностям, то мы должны помнить, что имеем дело или с риторическим оборотом, или с заблуждением, чаще всего вполне искренним. Безграничность возможностей, отсутствие правил, полная свобода от ограничений, накладываемых системой,— не идеал коммуникации, а ее смерть. Более того, как мы видели, чем сложнее система правил, тем свободнее мы в передаче определенного содержания: грамматика и словарь светофора проще, чем в естественном языке, и это создает значительные трудности при передаче содержания, более сложного, чем команды транспорту. Когда мы полагаем, что свобода и разнообразие сообщения в реалистическом тексте связана с отсутствием правил в его языке («писатель свободен от условностей», «ничем не связан», «черпает из жизни не только содержание, но и форму»), то мы совершаем обычную для наивного реализма ошибку, опровергае-

мую как историей литературы, так и теорией информации.

Однако создание структуры — это еще не акт коммуникации, а только его условие. В нехудожественных текстах информативен не язык, а сообщение на нем. Эта сторона коммуникации не отменяется, конечно, и в искусстве, но вся система связи приобретает при этом значительно более сложный характер.

Подчиненная единым конструктивным правилам, структура неинформативна, поскольку все ее узлы однозначно предопределены системой построения. Это связано с известным положением Витгенштейна о том, что в логике не существует неожиданностей. Но в пределах художественного текста язык тоже становится носителем информации. Это достигается следующими путями:

1. Автор текста имеет возможность *выбрать язык,* на котором он строит текст, причем характер этого выбора становится ясен читателю далеко не сразу. Таким образом, в искусстве одновременно работают две тенденции — к разграничению языков (языка поэзии и языка прозы, языков отдельных жанров и т. п.) и к преодолению этих разграничений. В различных исторически данных нам текстах может брать верх та или иная тенденция. Но брать верх не означает уничтожать противоположное. Победа в таком смысле, в структуре художественного текста, равнозначна поражению, поскольку вычеркивает альтернативу предлагаемому решению. Проникновение же в систему противоположных ей структурных элементов заставляет читателя колебаться в выборе того или иного дешифрующего кода. А чем сложнее (в том числе и эмоционально) выбор, тем бóльшую информацию он несет. Положение Витгенштейна бесспорно, если считать, что возможна только одна логика. Если же допустить несколько эквивалентных систем этого типа, то каждая из них, будучи внутри себя полностью предсказуема, в отношении к соответствующим узлам параллельных структур создаст возможность выбора. Структуре будет возвращена информативность.

2. Текст принадлежит *двум* (или нескольким) языкам *одновременно.* При этом не только элементы текста получают двойную (или множественную) значимость, но и вся структура становится носителем информации, поскольку функционирует, проецируясь на нормы другой структуры.

3. Важным средством информационной активизации структуры является *ее нарушение*. Художественный текст—это не просто реализация структурных норм, но и их нарушение. Он функционирует в двойном структурном поле, которое складывается из тенденций к осуществлению закономерностей и их нарушению. И хотя каждая из этих тенденций стремится к монопольному господству и уничтожению противоположной, победа любой из них гибельна для искусства. Жизнь художественного текста — в их взаимном напряжении.

а) Структура художественного языка может нарушаться в тексте путем неполной реализации — имитации незавершенности, оборванности, отрывочности (пропущенные строфы «Евгения Онегина»). Портрет, у которого тщательно вырисовано лицо и только набросаны руки, — текст с разной мерой условности в центре и на периферии полотна. Однако хорошо известны случаи, в которых *незавершенность* текста становится средством художественной активизации его структуры. Чувство это настолько сильно, что оно заставляет нас воспринимать тексты, не оконченные случайно, как особым образом сознательно организованные.

б) Распространенный случай нарушения структуры с целью ее активизации — введение в нее внеструктурного элемента. Этот внеструктурный элемент может принадлежать другой структуре, и тогда мы имеем дело со случаем, названным в пункте 2. Однако это может быть элемент из неизвестной нам структуры. В этом случае нам еще предстоит выработать для него соответствующую кодирующую систему.

4. Каждый тип культуры характеризуется определенным набором функций, которые обслуживаются соответствующими им предметами материальной культуры, идейными установлениями, текстами и т. п. Определенные наборы функций присущи и искусствам разных эпох. В качестве подобных функций разных уровней можно назвать: «быть художественной литературой», «быть поэзией», «быть высоким искусством», «быть комичным» и т. п. Социальные функции обслуживаются соответствующими им механизмами. Для литературных — подобный механизм есть текст.

Однако не лишено интереса, что если в обычной ситуации наиболее эффективным считается использование для данной функции специально для нее предназначен-

ного механизма и текста, то в определенные моменты развития культуры возникает тенденция не пользоваться готовыми механизмами. Так, богатырь побеждает не оружием: Илья Муромец

> И ухватил-то богатыря за ноги
> Да и начал он богатыря помахивати...

Самсон победил филистимлян ослиной челюстью. Конечно, не случаен образ дубины — «не оружия», с точки зрения армейского снаряжения начала XIX века, которую Л. Толстой приравнивает народной войне.

В определенных историко-литературных ситуациях возникает тенденция использовать тексты «не по назначению», чтобы функция и текст вступали в противоречие. Так, поэтический текст может использоваться в функции прозаического и, наоборот, детектив — в функции психологического романа (Достоевский), а нехудожественные тексты (тексты, по внутренней структуре противопоставленные художественным) — в функции произведений искусства.

Противоречие между текстом и функцией его во внетекстовой структуре искусства делает структуру художественного языка носительницей информации.

Одновременная включенность художественного текста во многие взаимно пересекающиеся внетекстовые структуры, одновременное вхождение каждого элемента текста во многие сегменты внутритекстовой структуры — все это делает художественное произведение носителем многих чрезвычайно сложно соотносящихся между собой значений. Высокая информативность художественного текста связана, в частности, с такой его конструктивной особенностью, как смена структурных доминант: в тот момент, когда тот или иной структурный элемент приобретает черты автоматической предсказуемости, он уходит на задний план, а структурная доминанта переходит на другой, еще не автоматизированный, уровень. Не случайно именно в конце строки, то есть в конструктивной позиции наибольшего нарастания энтропии ритма, появляется рифма (в этом же смысле показательно, что, чем «свободнее» требования к размеру, тем строже — к рифме, и наоборот). Можно было бы показать, что в определенных типах стихотворений метафора тяготеет к концу стиха.

Рассмотрение художественного текста как структурного целого убеждает нас в том, что, с одной стороны, индивидуальное, неповторимое в произведении искусства не есть нечто непричастное никакой структуре и следовательно, доступное лишь импрессионистическому «вчувствованию», а не точному анализу. Напротив, оно возникает на пересечении многих структур и принадлежит им одновременно, «играя» всем богатством возникающих при этом значений.

С другой стороны, всякое описание одного какого-либо структурного плана неизбежно связано с утратой семантического богатства текста. Поэтому следует отличать подобные описания как чисто эвристический этап в истории изучения текста, порожденный совершенно законным стремлением сначала выработать методы точного решения простых задач, а затем уже приступать к более сложным структурным описаниям, от такого сведéния художественного текста к однозначным системам, которое претендует на конечное истолкование произведения искусства.

Давно уже было пущено в ход сравнение искусства с жизнью. Но только теперь становится явным, как много в этом когда-то звучавшем метафорой сопоставлении точной истины. Можно с уверенностью сказать, что из всего созданного руками человека художественный текст в наибольшей мере обнаруживает те свойства, которые привлекают кибернетика к структуре живой ткани.

Это делает изучение структуры художественного текста задачей общенаучного значения.

Примечания

Введение

[1] Гегель, Сочинения, т. XII, М., 1938, стр. 10.

[2] А. С. Пушкин, Полное собрание сочинений, т. XII, М.— Л., 1949, стр. 178.

1

[1] Классификацию разных типов текста в зависимости от соотношения передающего и принимающего см. в статье А. М. Пятигорского «Некоторые общие замечания относительно рассмотрения текста как разновидности сигнала» (сб. «Структурно-типологические исследования», М., 1962).

[2] У. Бухгольц в статье «Выбор языка команд» показывает, что «система команд — промежуточная стадия между языком программиста и языком элементарных управляющих тактов внутри машины» («Кибернетический сборник», 2, сб. переводов, М., 1961, стр. 235).

[3] С этим, видимо, можно связать и то, что у низших животных с более резко выраженной коллективной индивидуальностью вида значительное место занимает внеязыковая сигнальная связь типа импульсов внутри организма, связывающая отдельные особи. По мере совмещения индивидуальности с каждым отдельным организмом, возрастает роль знаков, хотя, видимо, остаются не до конца заглушенными первичные коммуникации, например в виде парапсихологии у людей.

[4] А. Блок, Записные книжки, М., 1965, стр. 378.

[5] Говоря это, мы отвлекаемся от проблемы избыточности, которая в художественных структурах решается резко специфически.

[6] Предположим, что сравниваются два текста на одном языке, составленные из одинаковых лексем и одинаковых синтаксических конструкций, но один из них является частью художественной структуры, а другой — нет.

[7] Л. Н. Толстой, Полное собрание сочинений в 90 томах, т. 62, М., 1953, стр. 269—270.

[8] Ю. Тынянов, Проблема стихотворного языка, Л., 1924 стр. 9

[9] См.: В. В. Иванов, Код и сообщение.— «Бюллетень объединения по проблемам машинного перевода», № 5, М., 1957, Г. Гольдман, Теория информации, пер. с англ., М., 1957.

[10] Ср.: «Так как язык состоит из правил или норм, то он в противоположность речи является системой или, лучше сказать, множеством частных систем» (Н. С. Трубецкой, Основы фонологии, М., 1960, стр. 9). «Всякий код представляет собой некоторый алфавит и систему фиксированных ограничений» (Г. Гольдман, цит. соч., стр. 30).

[11] Ю. Лотман, Оппозиция «честь — слава» в светских текстах киевского периода.— «Труды по знаковым системам», III, Тарту, 1967.

[12] B. O. Unbegaun, Les anciens russes vus par eux-mêmes.— Annali, sezione slava, VI, Napoli, 1963.

[13] Цитата из рукописного Пандекта Антиоха по списку XI в. приведена И. И. Срезневским в III т. «Материалов для словаря древнерусского языка», Спб., 1903, стр. 356 (цит. по фототипическому изданию 1957 г.).

[14] Подробное изложение этого вопроса см.: А. А. Зализняк, Вяч. Вс. Иванов, В. Н. Топоров, О возможности структурно-типологического изучения некоторых моделирующих семиотических систем.— Сб. «Структурно-типологические исследования», М., 1962.

[15] В. Жирмунский, Байрон и Пушкин, Л., 1924, стр. 9.

[16] А. Б. Тураев, Египетская литература, т. I, М., 1920, стр. 43—44.

[17] Р. Якобсон, Грамматика поэзии и поэзия грамматики.— «Poetics, Poetyka, Поэтика», I, Warszawa, 1961, стр. 397—417.

[18] Ф. М. Достоевский, Письма, т. III, М.—Л., 1934, стр. 20.

[19] «Сатирические журналы Н. И. Новикова», М.—Л., 1951, стр. 137. Кащей — А. И. Бутурлин, шурин А. И. Сумарокова, осмеянный им в комедии «Лихоимец».

[20] Из данных выше определений уже ясно, что речь идет не о том значении термина «язык литературы», которое придается ему при изучении литературного языка той или иной эпохи, а о том, которое параллельно понятиям «язык живописи», «язык скульптуры», «язык танца».

[21] Ю. Лотман, Лекции по структуральной поэтике.— «Труды по знаковым системам», I, Тарту, 1964, стр. 39—44.

[22] Описание избыточности в естественных языках см.: Г. Глиссон, Введение в дескриптивную лингвистику, М., 1959, гл. 19. Популярное изложение проблемы избыточности с точки зрения теории информации см.: У. Росс Эшби, Введение в кибернетику, М., 1959, § 9—16.

[23] См.: А. Н. Колмогоров, А. М. Кондратов, Ритмика поэм Маяковского.— «Вопросы языкознания», 1962, № 3; А. Н. Колмогоров, А. В. Прохоров, О дольнике современной русской поэзии.— «Вопросы языкознания», 1963, № 6; А. Н. Колмогоров, А. В. Прохоров, О дольнике современной русской поэзии (статистическая характеристика дольника Маяковского, Багрицкого, Ахматовой).— «Вопросы языкознания», 1964, № 1. Изложение общих принципов подхода А. Н. Колмогорова к поэтическому языку дано в обзорах: В. В. Иванов, Лингвистика математическая.— «Автоматизация производства и промышленная электроника», т. 2, М., 1963; И. И. Ревзин, Совещание в г. Горьком, посвященное применению математических методов к изу-

чению языка художественной литературы.— Сб. «Структурно-типологические исследования», М., 1962.

[24] А. Н. Колмогоров, Жизнь и мышление как особые формы существования материи.— Сб. «О сущности жизни», М., 1964, стр. 54.

[25] Изучение черновиков различных поэтов убеждает нас в том, что составление связного и распространенного прозаического текста, определяющего содержание стихотворения с последующим «переложением в стихи», хотя и встречается в отдельных случаях (ср. работу Пушкина над планами стихотворений),— все же достаточно редко.

2

[1] Б. А. Успенский, О семиотике искусства.— Сб. «Симпозиум по структурному изучению знаковых систем», М., 1962, стр. 125.

[2] О связи проблемы значения и перекодировки см.: В. Н. Топоров, О трансформационном методе.— Сб. «Трансформационный метод в структурной лингвистике», М., 1964; В. Ю. Розенцвейг, Перевод и трансформация (там же); Ю. А. Шрейдер и М. В. Арапов, Семантика и машинный перевод.— Сб. «Проблемы формализации семантики языка. Тезисы докладов I МГПИИ» М., 1964; R. Jakobson, On Linguistik Aspekts of Translation.— «On Translation», Cambrige, 1959.

[3] В этой связи следует отметить, что классификация искусств, предложенная М. Валлисом в его содержательной статье «Świat sztuk i świat znaków» (сб. «Estetyka», Rocznik II, Warszawa, 1961), может быть оспорена. Автор делит искусства на семантические и несемантические, относя к последним музыку и абстрактные искусства, включая современную архитектуру. Справедливо утверждая, что знаки должны нести представления о «предметах, иных, чем сами», автор, однако, полагает, что постройка Корбюзье или прелюд Шопена знаками не являются (стр. 39), т. е. не имеют значений. Видимо, правильнее было бы говорить не об отсутствии значений в художественных структурах этого типа, а о реляционной природе этих значений.

[4] Термин «архитип» и подобные ему («архисема», «архиструктура») образованы по аналогии с «архифонемой» Н. С. Трубецкого и употребляются в значении совокупности дифференциальных признаков, общих двум элементам данного уровня нейтрализующегося бинарного противопоставления.

[5] Таким образом можно истолковать цитату:

Покоится в сердечной неге,
Как пьяный путник на ночлеге,
Или, нежней, как мотылек,
В весенний впившийся цветок.

[6] Ср. ремарку А. Блока в пьесе «Балаганчик»: «Прыгает в окно. Даль, видимая в окне, оказывается нарисованной на бумаге. Бумага лопнула. Арлекин полетел вверх ногами в пустоту».

[7] Таковы случаи, когда читатель, утративший чувство авторской системы, непроизвольно переключает текст в иную, более ему понятную структуру. Так, распространенное заблуждение, яко-

бы Пушкин стихами «Восстаньте, падшие рабы» в оде «Вольность» призывал крестьян к восстанию, основано на переключении слов «восстание», «восстать» из структурной оппозиции: «торжественные речения — просторечия» (противочленом слову «восстаньте», выделяющим его значение, будет: «поднимитесь») в структурную оппозицию: «революция — реформа» или «революция — сохранение существующего» (противочленами будут: «действуйте в рамках закона» или «терпите»). Ясно, что замена пушкинской системы какой-либо иной приводит к искажению значения.

[8] «Труды по русской и славянской филологии», т. VI, Тарту, 1963, стр. 319.

[9] Иное решение: «кедр — пальма» в переводе А. Майкова и Тютчева. Ср.: Л. В. Щерба, Избранные работы по русскому языку, М., 1957, стр. 97—100.

[10] Мы сознательно отвлекаемся от того, что любая вторичная моделирующая система использует язык (следовательно, в основе ее лежат двуединые знаки), и рассматриваем лишь те значения, которые возникают на сверхъязыковом уровне и принадлежат собственно вторичным системам.

[11] М. Ю. Лермонтов, Полное собрание сочинений в 6-ти томах, т. VI, М.—Л., 1957, стр. 210, Курсив мой.— *Ю. Л.*

[12] Там же, стр. 219.

[13] Там же, стр. 261.

[14] Там же, стр. 265.

[15] Там же, стр. 277.

[16] Там же, стр. 270.

[17] Однако, если брать этот пример как проявление определенного стиля, моделирующего не две разные картины действительности, как средство проникнуть в «подлинную», внезнаковую реальность, а два возможных авторских отношения к одному и тому же реальному миру, то перекодировку можно будет рассматривать как прагматическую.

[18] Следует отметить, что эквивалентность взаимосоотнесенных стихов Лермонтова и Вознесенского достигается не только их общим значением на уровне семантики, но и функционально сходным положением в системе двух различных стилей. «Отцы» у Вознесенского, как понятие, не равнозначны «отцам» Лермонтова, но в обоих случаях мы имеем дело с обозначением чего-то высокого, кровно близкого и традиционно уважаемого. «Промотавшиеся» и «продувшиеся» — функционально однозначны, так как выражают идею банкротства в максимально оскорбительной в пределах *данной* стилистической системы форме.

3

[1] См.: M. Frei, Cahiers Ferdinand de Saussure, XI, p. 35; Roland Barthes, Le degré zéro de l'écriture, Paris, éd. Gonthier, p. 151—152; Z. Lissa, Estetyczne funkcje ciszy i pauzy w muzyce.— «Estetyka», Rocznik II, 1961.

[2] Подробнее о понятии «текст» см.: А. М. Пятигорский, Некоторые общие замечания относительно рассмотрения текста как разновидности сигнала.— Сб. «Структурно-типологические исследо-

вания», М., 1962; Ю. М. Лотман, А. М. Пятигорский, Текст и функция. — Сб. «3-я летняя школа по вторичным моделирующим Международный съезд славистов», М., 1963.

[3] Сошлюсь на крайне поучительный опыт реконструкции праславянских текстов. См.: В. В. Иванов, В. Н. Топоров, К реконструкции праславянского текста.— «Славянское языкознание, V, Международный сьезд славистов», М., 1963.

[4] Блестящие реконструкции летописного текста А. А. Шахматовым еще ждут тщательного анализа в свете методов современной науки (разбор методики реконструкций см. в кн.: Д. С. Лихачев, Русские летописи, М.—Л., 1947). С критикой предпосылок метода шахматовских реконструкций выступали И. П. Еремин («Повесть временных лет», Л., 1947) и Н. С. Трубецкой (в ранней, утраченной работе, специально посвященной этой проблеме). Как бы ни оценивалась методика Шахматова в дальнейшем, она останется ярким примером раннего опыта применения стихийно-структурных методов к задаче реконструкции текстов.

4

[1] Принимая широкое толкование информации как любой структуры — противоположности энтропии,— наслаждение можно определить как эмоциональный подъем, напряжение и разрешение, связанные с получением необходимой, но труднодоступной информации.

[2] См.: Karl Gross, Die Spiele der Thiere, Jena, 1896.

[3] А. С. Пушкин, Полное собрание сочинений, т. IX, кн. 2, стр. 492.

[4] Л. Н. Толстой, Собрание сочинений в 14-ти томах, т. I, М., 1951, стр. 27—28.

[5] Л. Н. Толстой, Собрание сочинений в 14-ти томах, т. XI, стр. 255, 261—262.

[6] Повышение роли звукового общения человека с машиной может выдвинуть подобное или близкое к нему требование.

[7] См.: Ivan Fonagy, Informationsgehalt von Wort und Laut in der Dichtung.— «Poetics, Poetyka, Поэтика», I, Warszawa, 1961.

[8] Вопрос о деавтоматизации структурных законов текста в искусстве был рассмотрен в 1920-е гг. в трудах В. Шкловского и Ю. Тынянова, предвосхитивших тем самым ряд существенных положений теории информации.

[9] Всякая культура содержит некоторое множество кодов, и выбор из них уже несет информацию, между тем как для человека, говорящего только на русском языке, выбор русского языка не имеет информативного смысла, поскольку не является выбором; но если два человека, владеющие лишь одним общим естественным языком, представляют модель всякого языкового общения, то схемой культурного общения будут два полиглота, из которых один выбирает, на каком языке лучше всего говорить об избранном предмете, а другой начинает восприятие с установления: на каком из известных ему языков с ним говорят.

[10] В сознании современников имелся определенный тип интонации романтико-лирического стихотворения, начинающегося с

конструкции «Когда я — ты» с факультативным распространением «то толпа...»: «Когда в объятия свои...», «Когда твои младые лета...», «Когда так нежно, так сердечно...», «Когда любовию и негой упоенный...» (Пушкин). Он отличался от торжественно-патетической интонации типа: «Когда владыка Ассирийский» (Пушкин), повлиявшей на интонационный строй стихотворения А. А. Ахматовой «Когда в тоске самоубийства...».

[11] В этой связи мы все время говорим о точке зрения получателя информации. Иной аспект будет рассмотрен в дальнейшем.

5

[1] Значение этого деления впервые было обосновано польским лингвистом Н. В. Крушевским. На огромную роль взаимопроекции этих двух осей в структуре стиха указал Р. О. Якобсон: «В поэтическом и только поэтическом языке мы видим проекцию оси тождества на ось смежности». И далее: «Поскольку возникает проекция принципа отождествления из области выбора в область сочетания», «вопрос эквивалентности неизбежно встает по отношению к любым языковым единицам, к любому речевому плану» («IV Международный съезд славистов. Материалы и дискуссии», т. I, М., 1962, стр. 620). Ср.: R. Jakobson, Linguistics and poetics.— «Style in language», Cambridge, Mass., 1960.

[2] Б. Пастернак, Люди и положения.— «Новый мир», 1967, № 1, стр. 216.

[3] В том случае, когда одна и та же фонема встречается в одном сегменте один раз, а в другом — два, мы считаем в пересечении одну фонему, а когда в обоих сегментах по два раза,— две.

[4] Частотный фонологический словарь этого текста дает следующие показатели. В тексте встречаются 13 фонем, которые располагаются по убыванию следующим образом: р — 6 раз, е — 5, у — 4, т, о, п, щ, а — 3, ы, н — 2, к — 1. Для показательности эти микроданные должны быть наложены на фон фастотного фонологического словаря русского языка. Два «ы» и два «м» дают, конечно, разную степень преднамеренной фонологической организованности текста.

[5] Количественно эти два случая совпадают, но сочетание общей для всех слов фонемы «р» с «т», видимо, дает бóльшую степень организованности текста, чем «ро», в силу большей редкости этого сочетания в языке.

[6] На этом построен художественный эффект навязчивых повторений в литературном тексте.

[7] См.: Е. В. Падучева, О структуре абзаца.— «Труды по знаковым системам», II, Тарту, 1965; И. П. Севбо, Об изучении структуры связного текста.— Сб. «Лингвистические исследования по общей и славянской типологии», М., 1966; Б. М. Гаспаров, О некоторых лингвистических аспектах изучения структуры текста.— Сб. «3-я летняя школа по вторичным моделирующим системам. Тезисы. Доклады», Тарту, 1968.

[8] Е. В. Падучева, Указ. соч., стр. 285.

[9] Современная физиология мозга усматривает связь между раздражением топографически отдаленных в мозгу психических центров и эмоциональной возбужденностью.

[10] Разумеется, что слова «Писание» и «расписание» при этом не теряют своего обычного в естественном языке значения, на уровне которого возникает противопоставление стилистическое, создающее преодолеваемый текстом запрет на соединение. Вторичное значение наслаивается на этот основной фон.

6

[1] Б. В. Томашевский, Стих и язык.— «IV Международный съезд славистов. Доклады», М., 1958, стр. 4. Перепечатано в кн.: Б. В. Томашевский, Стих и язык, М.—Л., 1959. Той же точки зрения придерживается и М. Янакиев в интересной книге «Българско стихознание», София, 1960, стр. 11.

[2] Zygmunt Czerny, Le vers libre français et son art structural.— Сб. «Poetics, Poetika, Поэтика», I, стр. 255.

[3] Показательно, что для ребенка первая форма словесного искусства — всегда поэзия, т. е. речь, не похожая на обычную. Зрелое искусство приходит к стремлению имитировать нехудожественную речь, сблизиться с ней, но начальная стадия всегда состоит в отталкивании. Искусство осознает свою специфику в стремлении к максимальному несходству с неискусством (поэтическая речь, фантастические сюжеты, «красивые» герои).

[4] Прием этот широко применяется писателями XX века, однако известен он был и прежде: Пушкин применил его в «Дубровском», включив в текст романа подлинные судебные документы.

[5] Ф. Эмин, Любовный вертоград, или Непреоборимое постоянство Камбера и Арисены, Спб., 1763, стр. 40.

[6] Понятие «исходного типа» можно пояснить следующим образом: каждый тип культуры можно было бы представить в виде набора некоторых устойчивых форм. В ходе исторической эволюции исходные типы могут существенно деформироваться, однако сохраняют гомеостатическое стремление к единству: все последующие формы воспринимаются в отношении к исходной, как ее варианты. Так, метрическая структура русского стиха, сложившаяся в эпоху Тредиаковского и Ломоносова, до сих пор остается «исходным типом» для всех последующих ритмических систем. Норма русского жития, сложившаяся в киевскую эпоху, оставалась «исходным типом» для всех дальнейших модификаций этого жанра, вплоть до сочинения протопопа Аввакума, текст которого воспринимается как новаторский именно на фоне нормы, т. е. в отношении к ней. Можно высказать предположение, что при всех театральных революциях, потрясавших французскую сцену от романтиков до авангардистов, театр Расина до сих пор остается «исходным типом» для всей французской драматургии. И именно устойчивость этой, лежащей в самой основе данной культуры нормы делает возможным столь далеко идущие художественные деформации. Вместо обычного («бытового») представления: «Чем дальше от традиции, тме смелее новаторство» — структурный подход выдвигает иной принцип: «Чем дальше от традиции, в пределах одного и того же культурного типа, тем ближе к ней». Разрыв с традицией в области культуры — это ее воскрешение в изменившихся условиях. Разумеется, в данном случае речь не идет о ме-

ханическом перерыве, который вообще не есть факт культуры. Подлинный разрыв с «исходным типом» начинается там, где его разрушение перестает быть художественно значимым.

[7] Так, для Ломоносова все, что может быть определено как «четырехстопный ямб», едино и внутри себя содержательных градаций не имеет. В дальнейшем на этой основе возникает сложная система, в которой ритмические фигуры и словоразделы создают возможности многочисленных семантических противопоставлений.

[8] Б. Пастернак, Повесть.— «Новый мир», 1929, № 7, стр. 5.

[9] Мы не останавливаемся на совершенно самостоятельном вопросе соотношения текста и его функции. Некоторые соображения по этому поводу см. в указанной статье Ю. Лотмана и А. Пятигорского.

[10] Б. В. Томашевский, Стих и язык, стр. 7—8.

[11] B. Unbegaun, La versification russe, Paris, 1958.

[12] М. Янакиев, Българско стихознание, стр. 10.

[13] Там же, стр. 214.

[14] Josef Hrabák, Remarques sur les corrélations entre le vers et la prose, surtout les soi-disant formes de transition.— Сб. «Poetics, Poetyka, Поэтика», I, стр. 241, 245.

[15] См.: J. Hrabak, Úvod do teorie verše, Praha, 1958, стр. 7 и след.

[16] Там же, стр. 245.

[17] Д. С. Лихачев, Поэтика древнерусской литературы, Л., 1967, стр. 173.

[18] При этом текст, урегулированный только по правилам данного естественного языка, воспринимается как неурегулированный, а понятие «полной урегулированности» всегда реализуется на определенном уровне. Урегулированность на фонологическом, грамматическом, ритмическом и других уровнях может не входить в идеальный максимум урегулированности, нормы которого складываются под влиянием общего контекста культуры и находятся вне любого отдельного художественного текста. В этом случае та или иная урегулированность не замечается ни поэтом, ни читателем, и никакой семантики ей не приписывается. Следовательно, понятие «полностью урегулированный» хотя в логическом пределе относится к некоторому максимуму языковых элементов, но исторически-реально неизменно соотносится с определенным условным эстетическим нормативом.

[19] О «презумпции осмысленности» в языке см.: И. И. Ревзин, Модели языка, М., 1962, стр. 17; И. И. Ревзин, Отмеченные фразы, алгебра фрагментов, стилистика.— Сб. «Лингвистические исследования по общей и славянской типологии», М., 1966, стр. 3—4.

[20] Вопрос о дорегулировании текста читателем подробно рассмотрен в кандидатской диссертации В. А. Зарецкого «Семантика и структура словесного художественного образа» (1966).

[21] Ср.: «Лишь очи печально глядели, а голос так дивно звучал...» (А. К. Толстой).

[22] В приводимых примерах целесообразно рассматривать русский j (й) в ряду организации гласных фонем. Мы на это имеем тем большее право, что на фонетическое сознание поэта сильное

влияние оказывает система графики. Ср., например, влияние графики на фонологическое сознание Лермонтова в стихах: «Я без ума от тройственных созвучий и влажных рифм, как, например, на «ю». «Ю» и «у» для Лермонтова не сливаются.

[23] В. В. Иванов, Ритмическое строение «Баллады о цирке» Межирова. — Сб. «Poetics, Poetyka, Поэтика», II, Warszawa, 1966, стр. 299.

[24] В поэтическом тексте отношение синонимии не обязательно возникает при наличии всех непременных в языке признаков. Оно приписывается определенным словам текста, чаще всего в силу их позиции в стихе. Поэтому отношение симметрии (взаимозаменяемости) оказывается достаточным для возникновения окказиональной семантической эквивалентности.

[25] См.: Ivan Fonagy, Informationsgehalt von Wort und Laut in der Dicthung. — Сб. «Poetics, Poetyka, Поэтика», I.

[26] С этим связано и то, что всякий декламатор стихов, забыв слово, не пропускает его, а заменяет другим, изометричным, или в крайнем случае равностопным «мычанием». Этим, в частности, опровергается предположение Л. И. Тимофеева о том, что «Слово о Полку Игореве» было некогда написано урегулированным размером, ощущение которого утрачено в результате ошибок при переписке (Л. Тимофеев, Ритмика «Слова о полку Игореве».— «Русская литература», 1963, № 1). Утверждение это содержит логическое противоречие: забвение ритмики не может произойти в результате ошибок при переписке, поскольку первопричиной таких ошибок является утрата переписывающим чувства метричности текста. Изучение традиции рукописной поэзии XVIII века (поскольку древнерусская литература такой традиции не имеет) убеждает в том, что метрическая организация текста представляет мощный механизм сохранения его от искажений. При непонятности слова переписчик, как правило, заменяет его изометричным. Если же это правило нарушается, то, как показывают многие наблюдения, при дальнейшей переписке обнаруживается стремление к восстановлению метрического строя. Таким образом, если Л. И. Тимофеев считает, что подлинный ритмический строй «Слова» искажен переписчиками, то он должен сначала объяснить, когда и по какой причине переписчики утратили то ощущенеи ритма, которое было свойственно автору и его аудитории, поскольку именно утрата его должна была предшествовать графическому искажению, а не наоборот.

[27] Наличие такой схемы в сознании Пушкина подтверждено графически его черновыми рукописями.

[28] См.: Кирил Тарановский, Руски дводелни ритмови, I—II, Београд, 1953. Приложение (таблица).

[29] В. Жирмунский, Рифма, ее история и теория, Пг., 1923, стр. 9.

[30] Б. В. Томашевский, Стилистика и стихосложение, Л., 1959, стр. 406.

[31] См.: Г. Шенгели, Техника стиха, М., 1960, стр. 241—242; Л. И. Тимофеев, Основы теории литературы, М., 1959, стр. 250; В. Е. Холшевников, Основы стиховедения. Русское стихосложение, Л., 1962, стр. 125.

[32] В. Жирмунский, Рифма, ее история и теория, стр. 228.

[33] Отвлекаемся от того, какую меру разнообразия привносит в этот пример движение мелодии. В данном случае нас интересует информационная сущность повтора в поэзии.

[34] Одновременно создается и новое повторяющееся семантическое поле «один (единственный)». Оно противопоставлено понятию «многий», «любой» и отчетливо окрашено в тона авторской иронии, высмеивающей все догматически непререкаемое, как точку зрения «одного».

[35] Е. Э. Бертельс, Навои. Опыт творческой биографии, М.—Л., 1948, стр. 37, 58.

[36] Об анафоре см.: M. Dłuska, Anafora.— «Poetics, Poetyka, Поэтика», II.

[37] Иной смысл будут иметь действительно полные повторы в произведениях, связанных с так называемой «эстетикой тождества» (см. ниже).

[38] Повторное чтение нехудожественного текста, если объем содержащейся в нем информации уже доведен до потребителя (избыточность значительно превосходит шум), имеет особую природу — текст не несет информацию, а выступает как эмоциональный возбудитель. Так, отец Гринева, перечитывая придворный календарь, неизменно испытывал гнев. Природа гнева или иной эмоции, переживаемой читателем художественного текста, другая. Автор передает читателю свою модель мира, соответственно организуя саму личность читателя. Следовательно, эмоции в художественном тексте передаются через значения. Это подтверждается следующим: междометия в обычной речи — наиболее эмоционально насыщены, междометия в художественном тексте воспринимаются как эмоционально бедные, поскольку наименее способны передать информацию о структуре личности — носительницы эмоций. Ср. из поэмы В. Каменского «Степан Разин»:

По царевым медным лбам
Бам!
Бам!
Бам!
Бацк!
Буцк!..

и в том же тексте:

Бам!
Вам!
Дам!

Эмоциональность первого отрывка ниже, чем второго, именно потому, что он беднее значением.

[39] См.: Р. Якобсон, О чешском стихе, преимущественно в сопоставлении с русским.— Сб. по теории поэтического языка, вып. V, РСФСР, 1923, стр. 37 и далее. Новейшие возражения де Гроота были опровергнуты В. В. Ивановым (см. его статью «Лингвистические вопросы стихотворного перевода» в сб. «Машинный перевод», вып. 2, М., 1961, стр. 378—379).

[40] Л. Тимофеев и Н. Венгров, Краткий словарь литературоведческих терминов, М., 1955, стр. 117.

[41] Б. В. Томашевский, Стилистика и стихосложение, Л., 1959, стр. 354—355.

[42] Андрей Белый, Ритм как диалектика и «Медный Всадник», М., 1929, стр. 55. А. Белый полемизирует с нашумевшей в свое время «Сдвигологией» А. Крученых.

[43] Ритмическая и лексическая паузы совпали.

[44] Если учитывать возможность спондеев, которые следует рассматривать как нереализованные неударные слоги, то придется ввести знак ± 0.

[45] «500 новых острот и каламбуров Пушкина», собрал А. Крученых, М., 1924, стр. 30—31.

[46] Н. С. Трубецкой, Основы фонологии, М., 1960, стр. 300.

[47] Этот же случай упомянут в поэме А. Белого «Первое свиданье»:

Так звуки слова «дар Валдая»
Балды, над партою болтая,—
Переболтают в «дарвалдая»...

[48] См.: М. Янакиев, Българско стихознание, стр. 13—16; И. И. Ревзин, Модели языка, стр. 21, Б. В. Томашевский, Стилистика и стихосложение, стр. 181—183.

[49] Ср. в воспоминаниях Н. А. Павлович: «Полузакрыв глаза, спускается Мандельштам и бормочет: «Зиянье аонид... зиянье аонид...» Сталкивается со мной: «Надежда Александровна, а что такое «аониды»? («Блоковский сборник», Тарту, 1964, стр. 492).

[50] Ср.: «Знак и обозначаемое связываются произвольно. Любой знак можно связать с любым обозначаемым и любое обозначаемое с любым знаком» (Н. И. Жинкин, Знаки и системы языка.— Сб. «Zeichen und System der Sprache», Bd I, серия «Schriften zur Phonetik, Sprachwissenschaft und Kommunikationsforschung», nr. 3, Berlin, 1961, S. 159.

[51] Б. В. Томашевский, Стих и язык, стр. 101.

[52] Дискуссию по проблеме декламации силлабического стиха см. в статьях П. Н. Беркова и А. М. Панченко в сб. «Теория стиха» (Л., 1968).

[53] Р. Г. Пиотровский, О теоретико-информационных параметрах устной и письменной форм языка.— Сб. «Проблемы структурной лингвистики», М., 1962, стр. 57.

[54] Кирилл Тарановский, О взаимоотношении стихотворного размера и тематики.— «Amerikan Contributions to the fifth International Congress of Slavists»), Sofia, 1963, (Preprint).

[55] В. В. Иванов, Ритмическое строение «Баллады о цирке» Межирова, «Poetics, Poetyka, Поэтика», II, стр. 280.

[56] Кирилл Тарановский, Руски дводелни ритмови, I—II, Београд, 1953, стр. 86.

[57] О художественной функции грамматической структуры текста наиболее подробно см. у Р. О. Якобсона «Грамматика поэзии и поэзия грамматики».— «Poetics, Poetyka, Поэтика», I. Ср. «Linguistics and Poetics» в сб. «Stil and Language», N. Y., 1960.

[58] Сказанное не отменяет, разумеется, значимости для поэзии и общеязыковых принципов возникновения контекстных связей.

[59] Ср. у Тютчева другой тип синонимичного уравнивания:

Но кто в избытке ощущений,
Когда кипит и стынет кровь,
Не ведал ваших искушений —
Самоубийство и Любовь!

«Кипит» и «стынет», «Самоубийство и Любовь» попарно уравнены, что только активизирует разницу, превращая отличие в противопоставление. Сопоставление тютчевской и цветаевской конструкций убеждает, что одно и то же слово («любовь») наполняется различной семантикой в зависимости от предписанного ему синонимического ряда.

[60] Эрнест Хемингуэй, Избранные произведения в 2-х томах, т. I, М., 1959, стр. 311.

[61] Едва возникший автоматизм этого членения сразу же корректируется перестановкой: первые два стиха — о мире, последние — о поэте.

[62] Ср. оживление семантической оппозиции «свет — тьма» в фразеологизме «белый свет» у Пастернака:

Я больше всех удач и бед
За то тебя любил,
Что пожелтелый белый свет
С тобой — белей белил.

[63] Ф. М. Достоевский, Собрание сочинений в 10-ти томах, т. IX, М., 1958, стр. 308.

[64] В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. XII, М., 1956, стр. 22—23. Длительное знакомство М. Цветаевой в Праге с Е. Ляцким, издателем и комментатором писем Белинского, на которое мне любезно указал Г. Г. Суперфин, делает вполне вероятным предположение о знакомстве ее с этой цитатой. Он же обратил мое внимание на цитату: «The poem paraphrases the famous Schiller—Dostoevskij formula» (S. Karlinsky, Marina Cvetaeva. Her Life and Art, Los Angelos, 1966, p. 98).

[65] Безусловно значимо нетекстовое отношение к гамлетовскому вопросу: «Быть или не быть?»

[66] Б. Эйхенбаум, Мелодика стиха.— Сб. «Сквозь литературу», Л., 1924, стр. 214.

[67] Б. Эйхенбаум, Мелодика русского лирического стиха, Пг., 1922, стр. 16. См. возражения: В. М. Жирмунский, Мелодика стиха.— «Мысль», 1922, № 3, а также в кн.: «Вопросы теории литературы», Л., 1928.

[68] См.: Л. И. Тимофеев, Очерки теории и истории русского стиха, М., 1958, стр. 109—116 и др.

[69] Можно с достаточным основанием предполагать, что древняя русская литература, рассчитанная на чтение, имела для каждого жанра и определенную, лишь ему присущую меру интонирования.

[70] Характерно, что нарушение Ломоносовым в отдельных случаях естественного места ударения (рифма: хими́я — Россия) вызывало насмешки его литературных оппонентов.

[71] См.: Ю. Н. Тынянов, Ода как ораторский жанр.— Сб. «Архаисты и новаторы», Л., 1929.

[72] И. С. Тургенев, Собрание сочинений в 12-ти томах, т. VIII, М., 1956, стр. 198 и 219.

[73] Б. Эйхенбаум, Мелодика русского лирического стиха, стр. 19.

[74] «Блоковский сборник», Тарту, 1964, стр. 464 (курсив мой.— *Ю. Л.*).

[75] Соответственно, если учитывать появление спондеев, то возникнут альтернативные пары иного типа: реальная ритмическая интонация со спондеем и типовая метрическая интонация.

[76] Одновременно возникает «игра» элементов низших уровней, поскольку корневым сочетаниям «М+гласный»: *Мы*, *Мя*тежные, *Меч*ты, с*ми*рим — соответствуют «перевернутые» аффиксально-флексивные сочетания «гласный+М»: «буд*ем*», «смир*им*», «позабуд*ем*» (исключение: «своему»).

[77] То, что мы имеем здесь дело с соотнесенными, но все же разными, системами, подтверждается наблюдениями над эстетическим восприятием стихотворения на понятном, но чужом языке. Эта интересная проблема при постановке опытов с разной степенью языковой осведомленности могла бы дать результаты, аналогичные тем, которые дает современной лингвистике изучение разного типа речевых дефектов.

[78] Моностих не просто тождествен тексту — он составляет часть, *которая равна целому*, подмножество, которое равно универсальному множеству, имея дополнением «пустое подмножество», нуль.

[79] А. С. Пушкин, Полное собрание сочинений, т. XI, стр. 60—61.

[80] Там же.

7

[1] Характерно, что нарушение (неожиданность) в фонологической структуре стиха очень часто связано с рифмой: внесистемный элемент — элемент из другой системы. Смешение двух закономерных (*каждый внутри себя*) уровней поддерживает необходимую меру неожиданности.

[2] О механизме метафоры см.: Ю. И. Левин, Структура русской метафоры.— «Труды по знаковым системам», II, Тарту, 1965; Chr. Brook-Roose, A Grammar of Metaphor, London, 1958.

[3] О лингвистическом понятии отмеченной фразы см.: И. И. Ревзин, Модели языка, стр. 60—61.

[4] Ср. чрезвычайно интересную статью Гуннара Якобссона «Развитие понятия времени в свете славянского časъ».— «Scandoslavica», IV, Munksgaard — Copenhagen, 1958, раскрывающую семантику пространственной протяженности в общеславянском «час».

8

[1] На чертеже видно, что в промежутке между хордами АД и СЕ можно, в пределах пространства круга, провести ряд хорд, которые удовлетворяли бы требованию проходить через точку А и не пересекаться с хордой ВС, что было бы невозможно, если бы мы имели дело с неограниченным пространством плоскости.

[2] А. Д. Александров, Абстрактные пространства.— «Математика, ее содержание, методы и значение», т. III, М., 1956, стр. 151.

[3] Н. В. Гоголь, Полное собрание сочинений, т. II, М., 1937, стр. 13.

[4] Там же, стр. 46, 62.

[5] Поскольку «невероятное» окружение создается на основе наиболее глубоких представлений писателя о незыблемых основах окружающей его жизни, именно в фантастике проявляются основные черты того повседневного сознания, которое стремятся изгнать. Когда Хлестаков, описывая даваемые им в Петербурге балы, безудержно фантазирует («Суп в кастрюльке прямо на пароходе приехал из Парижа»), он наиболее точен в описании быта мелкого чиновника (суп подают на стол в кастрюле, обедающий сам снимает крышку). По словам Гоголя, человек, говоря ложь, «выказывает себя именно в ней таким, как есть». Само понятие фантастики, таким образом, относительно.

[6] Б. Томашевский, Теория литературы (Поэтика), Л., 1925, стр. 137.

[7] А. Н. Веселовский, Историческая поэтика, Л., 1940, стр. 494.

[8] В. Шкловский, Теория прозы, М.—Л., 1925, стр. 50.

[9] Там же.

[10] А. Н. Веселовский, Избранные статьи, Л., 1939, стр. 35.

[11] Исходя из наивно-реалистического представления о соотношении литературы и действительности, А. Н. Веселовский закономерно останавливается в недоумении перед тем фактом, что «волосы светлорусые: это любимый цвет у греков и римлян; все гомеровские герои белокуры, кроме Гектора» («Историческая поэтика», стр. 75). «Имеем ли мы дело с безучастным переживанием древнейших физиологических впечатлений, или с этническим признаком?» — спрашивает он. Однако вряд ли физиология зрения и этнический тип жителей средиземноморья претерпели за исторический период столь коренные изменения.

[12] А. С. Пушкин, Полное собрание сочинений, т. XII, стр. 329.

[13] Л. Н. Толстой, Собрание сочинений в 14-ти томах, т. III, М., 1951, стр. 25.

[14] Н. В. Гоголь, Полное собрание сочинений, т. IV, стр. 75.

[15] «Повесть временных лет», т. I, М.—Л., 1950, стр. 165 и 169.

[16] «Полное собрание русских летописей», т. II, изд. 2, Спб., 1908, стр. 822.

[17] Об этом см. в ценной работе С. Ю. Неклюдова «К вопросу о связи пространственно-временных отношений с сюжетной структурой в русской былине».— «Тезисы докладов во второй летней школе по вторичным моделирующим системам», Тарту, 1966.

[18] «Полное собрание русских летописей», т. I, М., 1962, стр. 89 и 135.

[19] Там же, стр. 178—179, 208.

[20] Вариантами этого противопоставления будут: «наслаждение — не наслаждение». Им соответствует противопоставление: «плут — дурак». Синонимы плута: «умный», «ловкий», «молодой», синонимы дурака: «добряк», «старина», «лицемер». «Лицемер» — чаще всего монах — единственный персонаж в плутовской новелле, ссылающийся на требования нравственности. Впрочем, если в «лицемере» резко подчеркнуты черты «плута», то он может вызывать симпатию.

[21] Д. И. Фонвизин, Собрание сочинений в 2-х томах, М.— Л., 1959, т. I, стр. 52—53.

[22] Возможность объединения Дона Гуана и Лепорелло в общей антитезе лагерю командора вплоть до создания персонажей, для которых водораздел между этими героями вообще не релевантен, не снимает того, что одновременно действуют и другие типы сопротивопоставлений: Дон Гуан и Дон Карлос вместе противопоставлены Лепорелло как аристократы (об обоих подчеркнуто говорится, что они испанские гранды) плебею и как храбрецы трусу. Интересно проследить структурную значимость признака храбрости: в «Каменном госте» он не релевантен, так как присущ обеим антагонистическим группам: в «Моцарте и Сальери» им наделен только персонаж из «невариативной» группы — Сальери («хоть я не трус...»). При этом храбрость связывается с таким кардинальным для него свойством, как угрюмость и предпочтение смерти жизни («хоть мало жизнь люблю»). В характере Моцарта храбрость существует не с отрицательным, а с нулевым признаком — о ней не упоминается. В «Пире во время чумы» храбростью наделен только разносторонний герой — Вальсингам, а сама храбрость — результат веселья, привязанности к жизни и ее полного переживания.

[23] Пушкин создает дополнительный семантический эффект, снова включая читателя в два поля: заставляя его одновременно чувствовать обыденность убийства на поединке и странность этой обыденности. Герои ведут себя как средневековые испанцы. Но для самих средневековых испанцев сведение «быть средневековым испанцем» не несет никакой информации. Для того чтобы оценить поэтичность обыденного изображения средневековой Испании, надо помнить, что испанцем быть странно. Перенося зрителей в культурную эпоху изображаемого, Пушкин одновременно оставляет их и в их собственной (для современного зрителя двучлен превращается в трехчлен: средневековая Испания — пушкинская эпоха — современность).

[24] И. П. Еремин, «Повесть временных лет», Л., 1947, стр. 6—7.

[25] С. Эйзенштейн, Избранные произведения в 6-ти томах, т. II, М., 1964, стр. 157.

[26] Ср. замечание Н. Бора о том, что отличительная черта нетривиальной истины в том, что прямо противоположное ей утверждение не является явно абсурдным.

[27] Понятие «точки зрения» восходит в русской науке к работам М. М. Бахтина. В настоящее время эта проблема разрабатывается Б. А. Успенским, которому автор выражает благодарность за предоставленную ему возможность ознакомиться еще в рукописи с исследованием «Поэтика композиции» (М., 1970).

[28] Явление это раскрыто на примере поэзии Жуковского Г. А. Гуковским (см. «Пушкин и русские романтики», Саратов, 1946).

[29] «Полное собрание русских летописей», т. I, стр. 260.

[30] Л. Гумилевский, С востока свет.— Избранное, М., 1964, стр. 255.

[31] На специфику чисто семиотической постановки вопроса истинности в этом романе обратил внимание Г. А. Гуковский в 1948 году в специальной лекции, прочтенной в курсе, посвященном прозе Гоголя (в печатный текст книги о Гоголе не вошла). В настоящее время вопрос детально рассмотрен в кн.: Tzvetan Todorov,

Literatur et signification, Paris, 1967.

[32] См.: Ю. Лотман, Художественная структура «Евгения Онегина». — «Ученые записки Тартуского государственного университета», вып. 184, Тарту, 1966.

[33] См.: В. В. Виноградов, Стиль Пушкина, М., 1941.

[34] Попытка эта произвела шокирующее впечатление. Однако следует напомнить, что в литературе стремление описать смерть с точки зрения умирающего — задача совсем не новая. Ее решал Толстой в «Севастопольских рассказах», Хемингуэй в «По ком звонил колокол», Владимов в «Большой руде» и др.

[35] См.: В. В. Гиппиус, От Пушкина до Блока, М.—Л., 1966.

[36] Интересный пример неравномерности структурной организации текста — иллюстрации Боттичелли к «Божественной комедии» Данте. Рисунки выдержаны в «реалистической» (применительно к эпохе Возрождения) манере. И фигуры Данте с Вергилием и фигуры фона выполнены в системе прямой трехмерной перспективы. Однако в пределах одной и той же иллюстрации фигуры Данте и Вергилия повторяются многократно по оси их движения на неповторяющемся фоне. Итак, в отношении фоновых фигур зритель должен видеть всю иллюстрацию, а в отношении центральных персонажей — лишь часть. «Густота» упорядоченностей в разных местах рисунка различна.

[37] Л. Н. Толстой, Собрание сочинений в 14-ти томах, т. 4, М., 1951, стр. 186, 188.

[38] Л. Н. Толстой, Собрание сочинений в 14-ти томах, т. 5, стр. 207—208.

[39] Аналогичны в структурном отношении смена комического и трагического у Шекспира и все многочисленные случаи приписывания разным частям текста разной меры условности. Сходным образом могут быть интерпретированы и текстовые «сломы», рассмотренные нами на примере «Евгения Онегина».

9

[1] Основная литература о комедии дель арте приведена в кн.: А. К. Дживелегов, Итальянская народная комедия, М., 1954, стр. 292—295.

[2] Цит. по кн.: «Хрестоматия по истории западноевропейского театра», т. I, составление и ред. С. Мокульского, изд. 2, М., 1953, стр. 239.

[3] О значении поэтического ритуала в русском средневековом искусстве см.: Д. С. Лихачев, Человек в литературе Древней Руси, М.—Л., 1958.

[4] Мысль эта впервые была высказана и детально обоснована Б. А. Успенским в курсе лекций, посвященных проблеме «точки зрения» в искусстве и прочитанных в 1966 году в Тартуском государственном университете.

[5] Надо иметь в виду, что и «авторская» и «читательская» позиция — это схемы, почерпнутые из анализа акта коммуникации. В реальной жизни она проявляется лишь как более или менее спонтанная тенденция. В каждом реальном авторе и реальном читателе есть в разных пропорциях и «автор» и «читатель», о которых идет речь.

Содержание

Лотман Юрий Михайлович

Структура художественного текста

Редактор А. Гуревич. Художник Н. Калинин. Художественный редактор Э. Ринчино. Технический редактор Л. Можаева. Корректоры Б. Северина и Г. Элькина.

А08386. Сдано в набор 14/XI 1969 г. Подписано к печати 24/VI 1970 г. Формат бумаги $84 \times 108^{1}/_{32}$. Бумага типографская № 1. Усл. печ. л. 20,16. Уч.-изд. л. 20,726. Тираж 4500 экз. Изд. № 17224.

Издательство «Искусство», Москва, К-51, Цветной бульвар, 25
Заказ 383.
Цена 1 р. 63 к.

Московская типография № 20 Главполиграфпрома Комитета по печати при Совете Министров СССР, Москва, 1-й Рижский пер., 2.

ЗАМЕЧЕННЫЕ ОПЕЧАТКИ

Стр.	Строка	Напечатано	Следует читать
107	15-я снизу	фанемы	фонемы
197	2-я сверху		личные формы» и «актив-пассив». Начинается текст
266	20-я сверху	«беграничность»	«безграничность»
269	6-я снизу	Зоболоцкого	Заболоцкого
286	5-я снизу	(футуризма).	(футуризм).
302	4-я сверху	Муромцевых.	Муромских.
331	15-я снизу	перифазы	перифразы
370	3-я сверху		системам. Тезисы. Доклады», Тарту, 1968.

Зак. 383.


1р. 63к.

